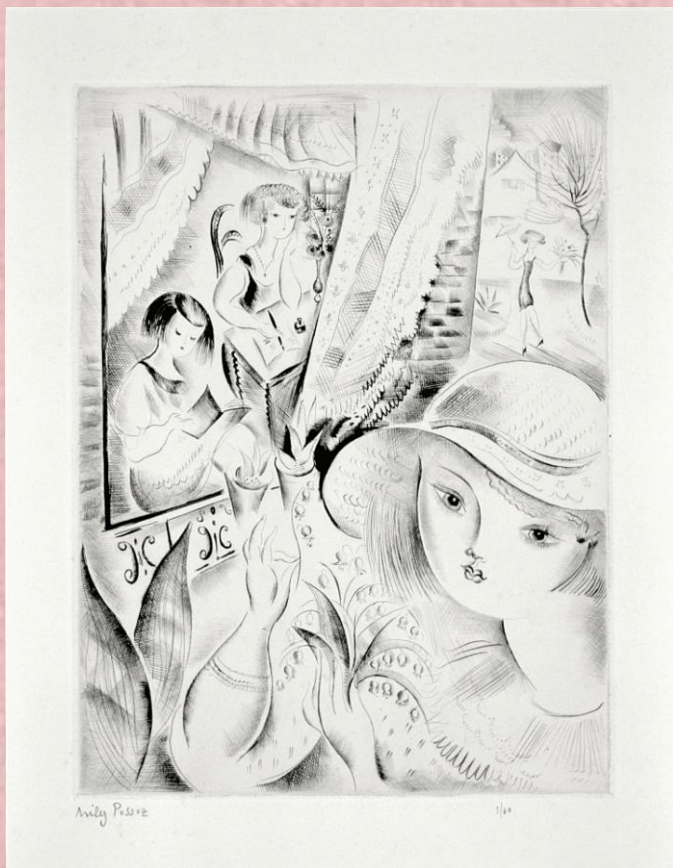


O FEMININO E O MODERNO



ANA LUÍSA VILELA, FABIO MARIO DA SILVA

E MARIA LÚCIA DAL FARRA

(org.)



CLEPUL

Centro de Literaturas
e Culturas Lusófonas
e Europeias

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

O FEMININO E O MODERNO

FICHA TÉCNICA

Título: *O Feminino e o Moderno*

Organizadores: Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva e Maria Lúcia Dal Farra

Imagem da Capa: Mily Possoz, "Étude de fillettes à la fenêtre", Ponta-seca sobre Papel, 27,7 x 21,1 cm (medidas da mancha), GP839, Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Fotografia de José Manuel Costa Alves

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, agosto de 2017

ISBN – 978-989-8814-58-6

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»

Ana Luísa Vilela, Fabio Mario da Silva
e Maria Lúcia Dal Farra
(organização)

O FEMININO E O MODERNO

CLEPUL

Lisboa

2017

CONSELHO EDITORIAL

Aldinida Medeiros
(Universidade Estadual da Paraíba)

Ana Clara Birrento
(Universidade de Évora)

Elisa Nunes Esteves
(Universidade de Évora)

Evelyn Blaut Fernandes
(Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra)

Maria do Carmo Mendes
(Universidade do Minho)

Rosa Sequeira
(Universidade Aberta)

Índice

Ana Luísa Vilela	
Uma breve palavra prévia	9
Adriana Sacramento de Oliveira	
Cora Coralina e Adélia Prado, dois corpos em transgressão . .	13
Cláudia Pazos Alonso	
Modernity in the Making: the women at the heart of <i>A Voz Feminina</i> and <i>O Progresso</i>	37
Dionísio Vila Maior	
Modernismo português e discurso feminino em Pessoa, Al-mada e António Ferro	59
Edson Santos Silva, Wallas Jefferson de Lima	
Simone de Beauvoir e <i>O segundo sexo</i>: texto e contexto	79
Emília Ferreira	
Mily e Ofélia, entre o sonho do mundo e a realidade portuguesa	97
Evelyn Mello	
Pinceladas Modernistas de Mara Lobo: Fragmentos das Mu-lheres do Brás	121
Fernando Curopos	
Safo fim de século: lesboerotismo na poesia finissecular por-tuguesa	145
Guacira Marcondes Machado Leite	
Leitura da poesia de Marceline Desbordes-Valmore	157
Juliana Garcia Rodrigues	
O silenciamento das escritas femininas na formação do cânone brasileiro	167

Lisiane Ferreira de Lima

**Escritas de autoria feminina: problematizando a presença das
mulheres no cânone literário** 177

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento

**A produção literária feminina e a História da Literatura: si-
lenciamento x cânone** 187

Natália Pedroni Carminatti

**Cora Coralina e a modernidade estética: a poesia dos becos
de Goiás** 203

Paulo Motta Oliveira

Dinheiro, amor e desejo: Ana Plácido e alguns mais 215

Silvana Vieira da Silva

**Marinetti x Valentine de Saint-Point: feminismos e futu-
rismos** 229

Uma breve palavra prévia

Testemunhando a explosiva fertilidade dos Estudos de Género em Portugal e no Brasil, a presente coletânea reúne ensaios luso-brasileiros. Exploram esses textos dois grandes eixos temáticos: por um lado, o das relações problemáticas entre as mulheres artistas e um movimento, o Modernismo, que, em ambos os países, foi, como todos, protagonizado por homens; por outro, a magna questão da exclusão ou misterioso oblívio das escritoras, por parte de um cânone (e até de uma História) que, ao longo dos séculos, não pôde nunca, apesar de tudo, prescindir do seu rico – mas em larga medida taticamente obliterado – contributo.

Assim, encarrega-se Dionísio Vila Maior (Un. Aberta/ CLEPUL), de estabelecer, com rigor, as coordenadas fundamentais das relações entre o Modernismo português e a Mulher (se, na esteira de Lacan, não devêssomos, antes, proclamar que a Mulher não existe...). O autor apresenta uma importante e esclarecedora visão sobre a representação modernista da mulher, com especial enfoque na ficção e crónica de António Ferro, num registo particularmente expressivo e sobre textos muito pouco estudados. Já Silvana Silva, da UNESP-FCLAr, nos oferece, em contraponto, uma justa e oportuna reanálise da figura de Valentine de Saint-Point, nas suas ambivalentes relações com Marinetti e o futurismo.

Atestando a sinergia, tipicamente modernista, entre a literatura e as artes plásticas, Emília Ferreira (Instituto de História da Arte, FCSH, Un. Nova de Lisboa) traz-nos abundantes e preciosas informações sobre duas pintoras: Mily Possoz e Ofélia Marques. Bem fundamentado e escrupulosamente documentado, o estudo sublinha as diferenças de formação, produtividade, biografia, receção e destino das duas autoras, na verdade contemporâneas, e apresenta, ainda, algumas belas imagens produzidas por Mily e Ofélia.

Ainda sobre o período modernista – mas, agora, do outro lado do Atlântico – Evelyn Mello (doutoranda do Programa de Estudos Literários da UNESP, Araraquara) recorda-nos Patrícia Galvão / Pagu / Mara Lobo e apresenta-nos, através de uma análise impressionante e inteligente, um romance *sui generis*. Completando esta revisitação das obras e vidas de mulheres escritoras no arco temporal do Modernismo português e brasileiro, Natália Carminatti (igualmente doutoranda do mesmo Programa) recorda, com sensibilidade e competência hermenêutica, a deliciosa poesia de Cora Coralina. Essa poeta é, aliás, objeto também do ensaio de Adriana Sacramento de Oliveira, da UFS, que, numa análise atenta e sensível, com pertinente apoio antropológico, aborda as poéticas *corporais* e *nutricionais* de Adélia Prado, Cora Coralina (e Laura Esquivel), através da isotopia temática dos frutos, feminizados e orgânicos, e da culinária, entendida como uma “arte maior”: uma arte erótica, talvez metapoética, e certamente profundamente feminina.

Alargando mais o círculo espaço-temporal e redescobrimo, sob novas perspectivas, obras de autores e autoras mergulhados ainda numa relativa penumbra, por razões imputáveis a uma tradição censória que o tempo atual tem todas as razões para discutir – Paulo Motta Oliveira (USP/CNPq) proporciona-nos uma interessante revisitação de quatro romances (de Alencar, Camilo, Dumas e Ana Plácido), numa perspectiva temática particularmente aliciante e pouco usual. Já Claudia Pazos Alonso recorda e pertinentemente realça a figura e o ativo magistério intelectual de Francisca Wood, pioneira na imprensa especificamente dirigida à formação feminina em Portugal. Como sublinha a investigadora, *A Voz Feminina* e *O Progresso*, periódicos fundados por Francisca Wood ainda antes das célebres Conferências do Casino, assinalam um ponto de viragem: “Francisca was not only able to nurture the greater participation of women in what was, after all, an eminently public space, but also to launch important debates concerning female paradigms in a shifting cultural landscape.” Fernando Curopos, da Universidade de Paris-Sorbonne, vem, por seu turno, apresentar-nos, numa circunstanciada e bem documentada síntese da literatura *sáfica* finissecular em Portugal, um poeta portuense praticamente desconhecido: Duarte Solano. Guacira Leite (da UNESP, Araraquara), faculta ao leitor a redescoberta e uma breve

mas sugestiva abordagem da poesia pré-romântica de Marceline Desbordes-Valmore, elucidando sobre o que de especificamente *feminino* ou *feminista* essa poesia manifesta.

É forçoso reconhecê-lo: falar de *feminino* e *feminista* não seria possível sem Simone de Beauvoir e o seu famoso e disruptivo *O Segundo Sexo*, publicado em 1949. Sobre essa obra seminal e sobre a sua importância na cultura ocidental discorrem Edson Santos Silva e Wallas Jefferson de Lima. Apontam certeira e os autores: “O feminismo, é verdade, não nasce com Beauvoir. Todavia, os acontecimentos relacionados à escrita de *O segundo sexo* lhe dão um inegável impulso que se mantém por vários anos. No âmbito mais profundo, o êxito do feminismo está intimamente relacionado ao êxito alcançado por esse livro.”

Numa perspectiva igualmente ampla – histórica, teórica, e sobretudo panorâmica e crítica –, Juliana Rodrigues, Michelle Vasconcelos e Lisiane Lima ocupam-se, enfim, de um feixe de questões gerais absolutamente estruturantes: aquelas que dizem respeito à constituição, manutenção e problematização do cânone literário, entidade tão abstrata quanto polêmica, tão rígida quanto supostamente dinâmica, e certamente integrada no caudal ininterrupto e múltiplo do pensamento ocidental – e da sua (talvez) inconsciente misoginia. Cada uma a seu modo, e complementarmente, as três investigadoras resgatam autoras brasileiras e questionam pertinentemente a história, os critérios e os parâmetros do estabelecimento do cânone. Para Juliana Rodrigues (FURG/CAPES), é urgente “recuperar a presença e a memória femininas enquanto parte de uma história cultural e literária há muito silenciada, mas que hoje reivindica voz”. Para Michelle Vasconcelos (FURG/FAPERGS/CAPES), numa bem sistematizada perspectiva histórico-crítica, “Faz-se necessária a revisão do cânone, para pensar a invisibilidade feminina, pensar o lugar de algumas vozes excluídas, das vozes dissonantes, e procurar entender o porquê de sua exclusão, não na tentativa de encaixá-las nas entrelinhas, mas de compreender o seu lugar de fala”. Como observa Lisiane Lima (FURG/CAPES), “Se a historiografia literária ainda não considera estas mulheres, necessitamos de debates nos meios acadêmicos para assim tirarmos estas mulheres das sombras do esquecimento que ainda, por muitas vezes, permeiam sua escrita.”

É esse, na verdade, o intuito final deste volume. Possa ele contribuir para, junto de cada leitor e da comunidade, valorizar o nosso património cultural, literário e ideológico, redefinindo, amplificando e sobretudo fazendo justiça – justiça estética, política, histórica – a um conjunto de artistas, obras, sensibilidades e energias que nos fazem a todos, homens e mulheres, mais completos, mais dignos e mais ricos.

Évora, maio de 2016

Ana Luísa Vilela
(Universidade de Évora/Centro de Literatura Portuguesa
da Universidade de Coimbra)

Cora Coralina e Adélia Prado, dois corpos em transgressão

ADRIANA SACRAMENTO DE OLIVEIRA

Profa. Adjunta do Departamento de Letras/UFS

O presente trabalho tem como intenção observar as marcas da transgressão por intermédio de duas vozes poéticas, da escritora Cora Coralina e da poeta Adélia Prado. Por meio dos afazeres cotidianos e culinários, com narrativas que permeiam esses discursos, busco perceber a representação que o corpo feminino vai constituindo à medida que se auto representa. São vozes que indicam transgressões constituídas em torno do *per si*. Cora Coralina reflete seu tempo e sua atuação, seu lugar de fala; Adélia Prado configura, de maneira anímica, as nuances do discurso feminino por meio dos espaços constituídos. Essas narrativas elaboram um semblante que buscamos delinear. Os frutos, tanto quanto os atos culinários são manifestações do corpo que procuram transgredir os afazeres cotidianos, aqueles que velam o semblante feminino. Nesta perspectiva, as duas vozes poéticas assumem uma quebra desse paradigma e referendam uma maneira transgressora porque colocam em primeiro lugar o *self* e o corpo como agentes atuantes dos espaços por onde transitam. Começemos por Adélia Prado, poeta mineira, que traz a perspectiva da transgressão no âmbito de uma corporeidade imersa nos frutos com os quais sua voz poética se relaciona.

O primeiro fruto, então, é o mamão, que traz em toda sua extensa rede de negociações a relação com a mãe, o órgão reprodutor feminino.

Nele, toda a qualidade da fêmea se desdobra em desejo revelando uma existência de gozos e desejos que se condensa na cor amarelada, cuja simbologia é quente, do fruto tropical. O mamão ganha epiderme e a pele feminina revela o desejo que lateja agregado ao fruto. De uma pragmática anterior que procurou sublimar a realidade de desejo da mulher, como se isso fosse possível, as sensações que emanam sobre o corpo se expressam em explícita analogia com as formas, sabores e sentidos. O órgão da reprodução, um fruto de desejos, ambos carregam a fertilidade em suas entranhas: *o amarelo faz decorrer de si os mamões e sua polpa / Os ovos todos e seu núcleo, o óvulo / Este dentro, o minúsculo / Acende o cio, / é uma flauta encantada, / O amarelo engendra*¹. E esse poema de Adélia traz a experiência de uma fruta que cicatriza velha ferida descomunal e mostra o desejo de mulher e com ele transgride a paulicéia desvairada que a reprime. De um silêncio cultural, o mamão encerra no seu dentro mais vigoroso a visibilidade do ventre feminino que se revela em forma de grito e gozo. E a voz de mulher não se esconde nesse grito, é engano pensar assim, ele se revela no *óvulo* e pelo *quente* do *cio* que se expressa pela cor amarela-alaranjada que *engendra* o fruto. Adélia coloca a revelia uma forma de semblante feminino que parece se esconder nas sombras, com medo das penalidades decorrentes de se mostrar mulher. Porém, se esse eu se espalha pelo fruto, de maneira sinestésica, é para se revelar e não se esconder. A realidade que aqui se mostra me faz lembrar o que diz Jacques-Alain Miller:

El domingo pasado Colette Soler preguntó qué era para Lacan una verdadera mujer, expresión que efectivamente encontramos en varios lugares. Hay una respuesta inmediata a la pregunta, una respuesta analítica (...) Una verdadera mujer, tal y como Lacan hace brillar su eventual ex-sistencia, es la que no tiene y hace algo con esse no tener.²

Apenas para contextualizar o que vem dito nesta assertiva é que na história da humanidade a condição feminina esteve subalterna a um semblante, ou uma natureza, que a destituía de uma presença, ela nem sequer

¹ Adélia Prado. *Bagagem*, 1999, p. 32.

² Jacques-Alain Miller. *De la naturaleza de los semblantes*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 19.

existia por conta de uma ausência marcada em seu corpo: o falo castrado. Toda essa percepção se concentra na teoria freudiana, segundo o autor de *La naturaleza de los semblantes* (2005). Lacan propõe, segundo Miller, o reverso dessa constatação: se de fato existe essa ausência, a de uma visibilidade sobre o corpo feminino, a natureza da mulher a reverte em potencialidade e com isso faz a inscrição de sua marca sobre a natureza das coisas, trazendo à tona o semblante feminino antes invisibilizado. Essa constatação é importante porque, ainda segundo este autor, se não havia presença deste semblante, de um *ethos* encarado em sentido de potência, o que se tinha era seu mascaramento, ou seja, uma simulação da verdadeira mulher. Esse fato traz à baila toda uma discussão presente na Crítica Literária Contemporânea sobre a questão da autoria e sobre a voz do feminino, ela marca uma passagem importante, pois assume que velou a identidade no que se refere às coisas de mulher. Jacques-Alain Miller diz mais ainda, afirma que para recuperar a presença desta mulher não se pode usar a *madre* como referência por conta de toda uma interdição em torno dos desejos – há que se fazer, enfaticamente, menção à mulher e a todo o seu corpo. Dessa forma, o mamão, no poema “Louvação de uma cor”³, protagoniza o cio da fêmea, o desejo escondido, que do seu interior emerge. E esse lugar recôndito serve de analogia, se quisermos, à condição periférica que a voz feminina ocupou na Literatura. Voltemos aos frutos e a suas reverberações

Louvação de uma cor

“O amarelo faz decorrer de si os mamões e sua polpa,
o amarelo furável.
Ao meio-dia as abelhas, o doce ferrão e o mel.
Os ovos todos e seu núcleo, o óvulo.
Este, dentro, o minúsculo.
Da negritude das vísceras cegas,
amarelo e quente, o minúsculo ponto,
o grão luminoso.
Distende e amacia em bategas
a pura luz de seu nome,
a cor tropicordiosa.

³ Adélia Prado. *Poesia Reunida*, 9.^a ed., 1999.

Acende o cio,
é uma flauta encantada,
um oboé em Bach.
O amarelo engendra.”

A arte de nutrir tem como principal vinculação a arte de amar, porque ela é antes de tudo um ato de doação. Na poética da escritora mineira há uma categoria importante, a do estatuto do feminino enquanto um espaço corporal que se desdobra, uma categoria que alcança uma dinâmica na medida em que ele se multiplica em outras faces. É nesse ponto que está a inserção dos frutos de Adélia porque é com eles que o seu feminino se desdobra e com eles é que alimenta. Porém, é importante ainda expressar que a poética de Adélia é centrada em dois tipos de expressões: sobre os sentimentos e os sentidos.

No poema “Metamorfose”⁴ essa conciliação se mostra na medida em que a menina vai assumindo as características dos animais: arregaçou as narinas como égua, mugiu como vaca e sacudiu o rabo como um desses animais. O sentido atávico que emana dessa forma de vinculação me faz passar para o próximo fruto, mas observando a partir de agora que o seu modo de nutrir está prenhe de emoções que constroem em torno de sua palavra uma identificação sempre muito próxima com o feminino. É desse modo que a poesia, de nome “Sedução”, se revela como um instante de coito quando diz que *A poesia me pega com sua roda dentada / Me abraça detrás do muro, levanta / a saia pra eu ver, amorosa e doida (...) fala pau pra me acalmar (...) É de ferro a roda dentada dela*⁵. Como se vê, a linguagem poética, da maneira que se expressa, é seu modo de sedução e o semblante de mulher que daí salta revela um ser atavicamente comprometido com as sensações e os sentimentos, como uma forma de religião transgressora que a vincula e não a faz se esquecer do próprio sexo quente e úmido, potente. A próxima fruta, a maçã, traz essa potencialização dos sentidos porque se destituiu da sensação primordial do pecado e reveste em sua carne o amor, o sexo e a fome. Tudo assim, explicitado e assumido. É um sexo que a envolve, porém esta par-

⁴ Adélia Prado. *Bagagem*, 1999, p. 48.

⁵ Adélia Prado. *Bagagem*, 1999, p. 62.

te do corpo não está desconectada do seu restante, muito pelo contrário: o sexo possui o corpo e o corpo responde ao sexo dando-lhe umidade e fome.

No poema “A maçã no escuro”, a vagina da mulher ganha dois *status*: a potencialidade do órgão feminino e a distinção. Primeiro porque a parte masculina – que poderia capturar a qualidade e a realidade de seu sexo – torna-se um objeto secundário nessa descrição, através da forma distintiva pela qual descreve a vagina da mulher. Ela diz:

Até hoje sei quem me pensa / com pensamento de homem: / a parte
que em mim não pensa e vai da cintura aos pés / reage em vagas
excêntricas, / vagas de doce quentura / de um vulcão que fosse
ameno, / me põe inocente e ofertada / madura pra olfato e dentes,
/ em carne de amor, a fruta.⁶

Como podemos observar, o corpo em analogia à maçã é que se oferece como alimento e como forma de nutrir os desejos em outros corpos. Porém, é importante que se diga: o corpo se oferece como a carne do fruto, docemente. A ação apreendida é ativa. Basta pensarmos na desconstrução que Adélia traz em torno de um fruto ontologicamente amaldiçoado: o fruto do pecado. Aqui não vemos mais interdição: o corpo está consciente da sedução. Da carne reconstituída do fruto – doce carne de amor – se refaz o sexo. A fome, o desejo e o amor se despem da eterna melancolia do pecado, da interdição e do expurgo. O feminino que aí emerge, no entrecruzamento das emanções do fruto, se concilia com a felicidade e com a aceitação. Chegamos ao penúltimo fruto, à goiaba.

Por analogia, a goiaba representa a parte na mulher que a fecunda: os ovários. No poema “A menina e a fruta”, o último verso traz a revelação de que *não há como escapar à fome da alegria!*⁷. De antemão, podemos já anunciar uma transgressão dos sentidos: o fruto assim como a madre feminina traz uma condição de felicidade, de transbordamento. O órgão reprodutor da mulher foi por muito tempo (podemos nos situar a partir da Idade Média) sinônimo de violação e pecado. Portanto, sua presença deveria ser apagada. De fato, o processo que instituiu a interdição dessa

⁶ Adélia Prado. *Coração Disparado*, 1995, p. 184.

⁷ Cf. Adélia Prado. *op. cit.*, 1999, p. 256.

presença, a partir de uma condição de pecado corporal, cindiu a relação entre fertilidade e sexualidade: à mulher, como já sabemos, sempre ficou o encargo da procriação cujo chamamento pode ser encontrado em vários livros de fundo teogônicos; é o que está dito na expressão bíblica, por exemplo, *multiplicai e enchei a terra* (Gênesis). É claramente visível nesta ordem uma violação do corpo feminino, dos seus desejos e sentimentos. Neste poema, Adélia traz por meio da voz feminina a reconversão:

Um dia, apanhando goiaba com a menina, / ela abaixou o galho e
disse pro ar / – inconsciente de que me ensinava – / ‘goiaba é uma
fruta abençoada’ (...) O Reino é dentro de nós, / Deus nos habita.
/ Não há como escapar à fome de alegria.⁸

E o corpo feminino antes destituído de uma ambiência sagrada, porque cúmplice do pecado, reconcilia-se com o divino que novamente passa a habitá-la. O sagrado está dentro, na condição de fertilidade, na possibilidade da sexualidade. A menina, uma espécie virginal de Eva reencarnada, abençoa o órgão fértil da mulher por meio do fruto.

Por último, gostaria de apresentar a romã encarnada. Segundo Isabel Allende (2002), no livro *Afrodite*, a romã é uma fruta associada à cerimônia da fertilidade e na Grécia estava presente nos rituais destinados ao deus Dionísio. O poema “Sacrifício” desfaz as dores causadas pelo desejo e revela o prazer de sentir-se querente.

O sacrifício, Adélia Prado

Não tem mar, nem transtorno político,
nem desgraça ecológica
que me afaste de Jonathan.
Vinte invernos não bastaram
pra esmaecer sua imagem.
Manhã, noite, meio-dia,
como um diamante,
meu amor se perfaz, indestrutível.
Eu suspiro por ele.
Casar, ter filhos,
foi tudo só um disfarce, recreio,

⁸ *Op. cit.*, p. 256.

um modo humano de me dar repouso.
Dias há em que meu desejo é vingar-me,
proferir impropérios: maldito, maldito.
Mas é a mim que maldigo,
pois vive dentro de mim
e talvez seja deus fazendo pantomimas.
Quero ver Jonathan
e com o mesmo forte desejo
quero adorar, prostar-me,
cantar com alta voz Panis Angelicus.
Desde a juventude canto.
Desde a juventude desejo e desejo
a presença que para sempre me cale.
As outras meninas bailavam,
eu estacava querendo
e só de querer vivi.
Licor de romãs,
Sangue invisível pulsando na presença Santíssima.
Eu canto muito alto:
Jonathan é Jesus.⁹

É a partir do sentimento que emana do corpo vigoroso que o licor do fruto se transforma em sangue. A presença masculina revela Jonathan, o objeto do querer. No corpo, o sagrado e o profano se misturam e já no final do poema, o homem e o divino (Jesus) entram em plena simbiose: *eu canto muito alto: / Jonathan é Jesus*. Porém, se daí emana o sentido do sagrado, ele vem na perspectiva que atesta Georges Bataille¹⁰ quando torna indissociável a relação entre erotismo e mística cristã (amor sagrado). Para o estudioso, existe uma continuidade, um duplo movimento, que liga as duas possibilidades de amar: do amor sagrado e do profano. Mas, para ele, os dois sentimentos que coabitam na carne, e neste espaço convivem intensamente, têm relação com o erotismo porque uma esfera é a continuidade da outra: a do alto corresponde à de baixo. Assim, é possível perceber que Adélia faz essa analogia entre os dois desejos encarnados e que, no final das contas, entram em consagração. O desejo dirigido a Jonathan é tão sagrado quando o que está relacionado ao filho Deus –

⁹ Adélia Prado. *O Pelicano*, 1999, p. 357.

¹⁰ Georges Bataille. *O Erotismo*, 3.^a ed., Lisboa, Edições Antígona, 1988.

também homem encarnado pelo Divino. Vejamos o que diz Bataille acerca deste *duplo movimento*:

O trabalho determinou a oposição entre o mundo sagrado e o mundo profano (...). Pode dizer-se que o mundo sagrado não é mais do que o mundo natural que subsiste na medida em que não é inteiramente redutível à ordem instaurada pelo trabalho, ou seja, à ordem profana (...) Houve, porém, no cristianismo, um duplo movimento. Nos seus fundamentos quis ele abrir-se às possibilidades dum amor que era princípio e fim...¹¹

De um eu que se desdobra por tantos frutos, a escritura em Adélia Prado (1999) vai se construindo pela transgressão diversa na extensão da epiderme corporal. E eu procurei mover-me em torno das pegadas que os frutos deixam em sua obra poética. Desse modo, o corpo é o lugar de sua sintaxe. Segundo David Le Breton, o corpo é um espaço onde as redes de significações, que perpassam a existência coletiva e individual, acontecem. Ao mesmo tempo, esse campo de interlocução *toma forma através da fisionomia de um ator*¹². Então, se a partir deste espaço é possível apontar um rosto, uma identidade, o que podemos observar é que em Adélia a fisionomia a que se chega é a de um tipo de feminino cujo corpo procura se liberar. É sentindo que a linguagem dessa poesia vai sendo composta. No poema “Festa do corpo de Deus”, a poetisa condensa a relação entre o fruto e a carne, como se as duas extensões fossem equivalentes. Os desdobramentos que daí são revelados decompõem o corpo maldito que por *século e séculos / os demônios porfiaram / em nos cegar com este embuste*¹³. E, finalmente, a carne ressuscita livre, porém, agora possuída pelo amor, *amor do corpo, amor*¹⁴. E do mesmo modo que no poema “O Sacrifício”, há neste poema um processo de dessacralização que se institui em relação ao corpo: ambos testificam a sacralização do profano a partir de uma das pessoas da trindade que ganha corporeidade e é objeto do desejo.

No poema “A transladação do corpo”, é possível ver claramente o peso de uma aparência árida, sem fluidos e desejos, que foi assimilada pela

¹¹ Cf. Georges Bataille. *Op. cit.*, pp. 99-102.

¹² David Le Breton. *Antropologia do corpo*, 2006, p. 7.

¹³ Adélia Prado. *Terra de Santa Cruz*, 1999, p. 281.

¹⁴ *Op. cit.*, 1999, p. 281.

postura feminina: invisibilizando a existência do sexo e do prazer. Neste poema, a reconstituição dessa história de interdição em torno das expressões corporais femininas é veiculada pelo exercício da memória que relembra o instante da mãe morta. Tomo este poema como desfecho para dar passagem a um outro corpo, que se revela pela linguagem literária, sob várias nuances do feminino. O poema:

Eu amava o amor / e esperava-o sob árvores, / virgem entre lírios.
Não prevariquei. / Hoje percebo em que fogueira equívoca / padeci
meus tormentos. / A mesma em que padeceram / as mulheres duras
que me precederam, / E não eram demônios o que punha um halo
/ e provocava o furor de minha mãe. / Minha mãe morta, / minha
pobre mãe, / tal qual mortalha seu vestido de noiva / e nem era
preciso ser tão pálida / e nem salvava ser tão comedida. / Foi tudo
um erro, cinza / o que se apregouou como um tesouro. / O que tinha
na caixa era nada. / A alma, sim, era turva / e ninguém via.¹⁵

Há, portanto, uma corporeidade que se revela em torno dessa linguagem poética a qual é, em larga medida, uma maneira de estar no mundo e de possuí-lo, transgredindo-o. O antropólogo francês Marcel Mauss¹⁶ observa que através da gestualidade expressamos os nossos sentimentos como também revelamos o outro, porque essa personificação corporal acontece numa instância que pressupõe a dualidade. Assim, todo o gesto da expressão poética em Adélia, ao evidenciar os sentimentos contidos no eu, põem acento sobre outros *eus* que no espaço da poesia reverberam outros femininos. E, como vimos, sua linguagem tem mesmo a intenção de desfazer a história que tornou a epiderme e as sensações femininas um lugar de expurgo. A memória desse interdito revela ainda uma última proposição que gostaria de tratar por meio da poética de Adélia Prado: as sensações corporais emanam um tipo de linguagem que evidenciam a memória, cuja principal identificação é corporal, pois guarda as lembranças vividas neste espaço. Dentro de uma concepção bachelardiana, a palavra poética em Adélia, por meio das vinculações até aqui interpostas, reflete claramente o sentido de lugar como um espaço em que diversas

¹⁵ Adélia Prado. *O Pelicano*, 1999, p. 319.

¹⁶ Marcel Mauss. "As técnicas do corpo". In: *Sociologia e antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

reflexões deixam-se coabitar: como disse antes, Arte, Literatura e Nutrição vêm-se entremeadas pela linguagem metaforizada dos frutos. Será a partir dessa textura que congrega memória, gestualidade e sabores que dou passagem à poética de Cora Coralina. A sequência de uma autora para outra é intencional porque vejo um intrínseco diálogo entre as formas de desdobramentos do feminino que ambas perfazem.

Cora Coralina foi poetisa, contista, cronista e doceira de mão cheia. Foi habitante de alguns séculos, nasceu em 1889 e faleceu em 1985. Fez uma passagem singular pela Literatura Brasileira, pois aliou sua condição de mulher à escrita literária. O cotidiano, do mais simples gesto ao comprometimento político, fez de Cora Coralina uma escritora no liame de várias fronteiras discursivas, sua linguagem é múltipla, como plural é sua epiderme feminina. Desse modo, é possível nos aproximarmos dela sob várias maneiras. O meu olhar será pelo âmbito do feminino, por intermédio da interdição que guarda com a memória dos sabores. Será por esse prisma que procuro entender os desdobramentos em torno de sua identidade como mulher e escritora. Deixo com Coralina sua própria auto-definição, através de poema publicado no livro *Meu livro de cordel: Venho do século passado / e trago comigo todas as idades (...) Nasci para escrever (...) / Sou mais doceira e cozinheira (...) / Sobrevivi me recompondo (...)*¹⁷. Como a própria escritora anuncia, ela se recompõe a partir de uma tríade que acentua a identidade feminina, a qual é também desdobrável.

A escrita de Cora Coralina, com acento em torno de sua própria história, expõe a epiderme que vai se formando em volta dos seus qualitativos de mulher. E será por meio do corpo encarnado que a escrita dessa autora pretende acentuar sua mais diversificada presença e por esse meio *arrebentar todas as amarras / e contenções represadas*¹⁸.

É sobre essas habilidades que agora quero me debruçar; porém, antes gostaria de apresentar o que diz a pesquisadora Mary Del Priore¹⁹, através de estudo, sobre as diversas representações acerca do feminino desde o Brasil Colônia até a contemporaneidade. Não pretendo fazer todo esse

¹⁷ Cora Coralina. *Meu livro de cordel*, 1976, pp. 11-12.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 46.

¹⁹ Mary Del Priore. *História das mulheres no Brasil*, São Paulo, Editora Contexto, 2004.

percurso porque não é esse o meu foco, quero apenas mostrar sobre quais sentidos a forma de representação expressa pela dimensão corporal, em Cora Coralina, está inserida, ou não, em padrões clássicos ou canônicos acerca da atuação feminina na cultura ocidental.

Começo com um dado importante levantado por Priore e que corresponde às representações do feminino que a poética de Coralina encarna. A pesquisadora começa seu estudo sobre o amor no Brasil a partir do Brasil Colônia. Neste sentido, a historiadora faz também a constatação, no caso do Brasil, de um corpo expurgado. A sexualidade neste caso representa um interdito e o amor a ele associado uma proibição. Portanto, o sexo estava fortemente agregado aos valores sociais daquele momento que pressupunha a procriação. Amor e desejo representavam uma combinação execrada nos relacionamentos formalizados pela igreja e pela sociedade. Aqui, neste ponto, convém fazer uma breve associação. As atividades atreladas à condição feminina assimilavam também essas restrições às quais a mulher estava submetida: a casa era seu espaço distintivo. No âmbito da Literatura, mostra a pesquisadora, a poesia foi o espaço de sublimação por meio do amor cortês ali representado. Deste modo, a Literatura se colocou, também, como fonte mantenedora dos valores morais dirigidos à mulher.

Em dois estudos importantes, Maria Lúcia Dal Farra discorre sobre a diversidade de *valores culturais relativos ao feminino*²⁰. Os dois estudos apontam para duas dimensões que encerram a condição feminina: a primeira delas está relacionada à mulher como símbolo das virtudes, como a grande mãe (Virgem Santa e Mãe de Deus) mediadora, portanto seu lugar está aquém das sensações que tocam e afetam a carne; a segunda condição faz referência à mulher pecadora, aquela que conduz à perdição, pois é *portadora do sexo e do pecado – a tentadora*²¹. Esse primeiro estudo podemos encontrar em um artigo intitulado *A Dama, A Dona e Uma Outra Sóror* (2007). O segundo estudo ao qual me refiro podemos encontrar com o título *Pergaminhos de feminino* (2005) desenvolvido a partir do livro *Manuscritos de Felipa*, de Adélia Prado. Neste último texto a pesquisadora vai delineando as formas pelas quais o amor vai estar vin-

²⁰ Maria Lúcia Dal Farra. *A Dama, A Dona e uma Outra Sóror*, Santa Maria, UFSM, PPGL-Editores (Série Cogitare; vol. 1.), 2007.

²¹ *Op. cit.*, p. 14.

culado, de um amor fundante na cultura ocidental que é o amor cortês, ela chega ao amor místico, amor consagrado e litúrgico, e ao erótico. Como vemos, um desmembramento para as duas condições relacionadas acima.

Por esse mesmo viés, a historiadora Mary Del Priore (2004) mostra que essas duas formas de atuação da presença feminina na história do ocidente serviram como base fundante à nossa condição colonial. Com referência aos papéis desempenhados pela mulher no Brasil, é possível verificar pela referida pesquisa que as Letras brasileiras incorporam o padrão atrelado ao amor cortês: do Arcadismo ao Romantismo um mesmo formato constituía o padrão amoroso. O desejo estava mesmo dissociado da mulher e estava relacionado à “capacitação masculina”. A mulher está aí destituída das sensações que emanavam por seu corpo, ou pelo menos, havia toda uma prática para fazer dos sentimentos uma exceção. A confissão era a mais eficiente dessas práticas. Ao mesmo tempo, outros espaços recônditos da vida social acolhiam práticas e experimentações corporais. A historiadora exemplifica os desvios aos padrões morais e sexuais sobre os quais estavam circunscritos os corpos das mulheres por meio do estudo intitulado *A dieta do amor*, presente no mesmo livro de Del Priore. Ela diz: *Especiarias estimulantes, reconfortantes, tonificantes e revigorantes ampliam a gama erótica dos prazeres – lógico, prazeres proibidos – da carne*²². Da mesma autora, há um outro livro, também fundamental, *Corpo a corpo com a mulher*²³, que revela as transformações desencadeadas no corpo feminino. Neste sentido, ela vai pontuar a trajetória que perfaz o corpo da mulher, e a relação de como ele é constituído, desde a colônia até a contemporaneidade, quando o feminino, segundo a autora, vê-se novamente possuído pela atmosfera midiática que propõe um corpo padrão ou padronizado, novamente controlado. Ou seja, Priore mostra a seguinte trajetória: um corpo vai se despidendo à medida que a mulher vai se desvinculando daquela forma padrão de amar, associada às relações cavalheirescas e ao corpo fundante e bivalente, onde a eminência do sagrado exclui a possibilidade do profano, e o amor é instituído como qualidade do sacrifício que é produzido sobre a carne. Aqui chego

²² Mary Del Priore. *História do Amor no Brasil*, 2.^a ed., São Paulo, Contexto, 2006.

²³ Mary Del Priore. *Corpo a Corpo com a Mulher*, São Paulo, Senac, 2000.

ao ponto no qual gostaria de realizar uma breve pontuação entre a poética de Cora Coralina, da maneira de virmos até então, com a de Adélia Prado.

As poetisas revezam a ambiência sagrada e profana em torno da constituição do ato amoroso: ele é profano porque se doa em desejo e é ao mesmo tempo sagrado porque se coloca como dádiva e oferenda. O corpo-mãe gerador e o corpo-alimento se presentificam, harmonicamente, no espaço-corpo da poesia. Neste sentido, o corpo se revela por inteiro. Será neste permeio, entre o amor sagrado e profano, que o feminino na poética de Coralina se fundamenta. Neste sentido, há um corpo que se doa às sensações e um que frutifica e se multiplica.

Para entendermos o que estou aqui apresentando, fiquemos com uma pequena seleção de crônicas e alguns poemas da escritora, todos eles referenciais no que tocam às prerrogativas do ser mulher que transgride as expectativas enrijecidas e se desdobra por meio das prerrogativas corporais. Nas duas situações literárias aqui apresentadas, há uma modalidade desse eu que perpassa aquelas duas matrizes fundantes, sobre o feminino, antes explicitadas: de um corpo-mãe, com ambiência sagrada, migra-se a um corpo-alimento de sentido mais profano e transgressor. Será em torno dessa dualidade que a poética de Cora Coralina irá experimentar um novo olhar sobre a feminilidade, isso porque sua escrita fundamenta ambas as experiências: há uma perpetuação da experiência mística à condição erótica relacionada aos prazeres. Sentir e viver o que sente, ou sentir o que vive. Não posso deixar de acrescentar que as sensações em torno da culinária, da comida que alimenta o corpo e a alma, instalam nesse mesmo corpo, como uma espécie de analogia, as experiências vivenciadas. Para se cozinhar bem, todo o corpo tem de estar presente: provando, cheirando e pensando nas etapas a serem seguidas. Não é por menos que Cora situa esta habilidade como forma e expressão de arte maior. Se prestarmos bastante atenção, iremos perceber que ela representa as principais etapas de sistematização do pensamento crítico, incluindo aí os sentidos como uma espécie de sexta visão. Vejamos: é preciso primeiro selecionar os ingredientes, quantificá-los e significá-los, posteriormente é necessário colocar todos eles em prova para, em seguida, realizar a receita. Nesse ínterim, o pensamento organiza as etapas e procedimentos a serem seguidos. Porém, são os sentidos (o cheiro, a audição, o toque, a visão e a intuição) que intermediam todas as etapas a serem cumpridas.

Essa habilidade nada tangencial, porém muito abrangente, revela uma construção acerca do feminino que lhe confere uma corporeidade a qual se amplia porque é capaz de desdobrar-se, tal como nos mostrou Adélia Prado.

Antes de prosseguir, gostaria de fazer uma observação: quando fiz referência ao estado cru dos alimentos, e com isso estou situando a presença dos frutos na poética de Adélia Prado, quero sinalizar, também, uma outra forma de imersão no mundo da culinária. Para Lévi-Strauss, tanto o cru como o estado cozido dos alimentos são inferências acerca do ato de nutrir. O que uma e outra etapa indicam é a passagem do estado que para o antropólogo representa o lugar da Cultura em nossa sociedade. O estado cru representa um pólo ainda demarcado pela natureza e o estado cozido institui já uma transferência cultural. Ainda segundo o antropólogo não existe cru em estado puro e ambos representam etapas importantes concernentes ao ato de nutrir. Ele diz:

O triângulo cru-cozido-podre delimita um campo semântico (...) Para qualquer culinária, nada é simplesmente cozido, mas deve sê-lo de um determinado modo. Tampouco existe cru em estado puro: apenas certos alimentos podem ser consumidos nesse estado e, mesmo assim, contanto que tenham sido previamente lavados, descascados e cortados, ainda que nem sempre temperados.²⁴

Essa minha observação tem dois motivos: primeiro, porque tenho feito bastante incidência sobre os frutos que se apresentam, supostamente, em seu estado cru; segundo, porque a realidade culinária exposta por Coralina põe em evidência a condição de doceira sempre em analogia ao mel, também alimento em estado cru, conforme classificação apresentada por Lévi-Strauss. Assim, ao tocar na presença dos frutos – principalmente do milho como iremos ver na escrita de Coralina – estou não apenas fazendo alusão ao ato culinário, mas acentuando claramente essa presença. E todo ato culinário determina a iminência da nutrição, ou seja, da ação que promove a manutenção do corpo social constituído. As variações em torno do cru e do cozido refletem a qualidade do alimento elaborado ou não elaborado. Fico mesmo com a associação que aproxima a culinária

²⁴ Claude Lévi-Strauss. *A origem dos modos à mesa*, São Paulo, Cosac & Naify (Col. Mitológicas 3), 2006.

como uma ação na qual toda a humanidade está inserida porque, de todo modo, ela está em processo ou estado de nutrição. O estatuto da fome corresponde às variantes sociais que desvirtuam o ato universal que é o da comensalidade. Não irei entrar por esse campo porque não é essa a tônica das autoras aqui citadas; há sim referência à fome em contrapartida àquilo que é ingerido por outros membros da coletividade. Ademais, busco na culinária um ato universal que está próximo da humanidade, intrinsecamente, por intermédio do corpo. É o que reflete, por esse caminho, o escritor russo Mikhail Bakhtin a partir das incursões acerca da obra de Rabelais.

Para Bakhtin²⁵, a absorção do alimento está para a literatura como forma degustadora do mundo. Dessa relação salta uma terceira habilidade: a escrita literária se coloca do mesmo modo que a arte culinária, ou seja, ela se introduz no corpo da humanidade alimentado-a e, desse modo, nutrindo-a. A partir desse ato, podemos dizer que o alimento (alegoria para a arte literária) transforma o mundo. A própria Cora nos faz essa referência no poema anteriormente citado quando diz: *Meus versos têm relances de enxada, gume de foice e peso de machado. Cheiro de currais e gosto de terra (...) Mulher da roça eu o sou. Mulher operária, doceira, abelha no seu artesanato, boa cozinheira, boa lavadeira (...)*²⁶. A literatura corresponde a esse artesanato executado pela abelha e, como já dissemos, o mel é a essência nobre do feminino em seu estado aglutinador.

Nesta constituição anunciada no parágrafo anterior, passo agora para um outro momento da forma pela qual a escrita nutricional acontece na obra de Cora Coralina e de como este momento desdobra uma outra revelação do feminino: pelos desvãos da memória, seja ela geracional ou sacralizada, e pelas sensações de prazer despertadas no corpo transgressor em larga medida. A memória como uma forma de instante-lampejo traz à baila as sensações em torno de momentos ligados à comida, em especial à doçaria. Segundo Cora Coralina, os doces marcam fortemente a presença da mulher. Há uma explicação e, para tanto, recorro mais uma vez ao antropólogo Lévi-Strauss. Dentro de sua vasta rede de combinações se-

²⁵ Mikhail Bakhtin. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1993.

²⁶ Cf. Cora Coralina. *Op. cit.*, 1985, pp. 108-109.

mânticas, ele pôde verificar que *as especiarias doces se opõem ao sal*²⁷. Para o antropólogo, a relação de nutrição acontece no sentido do cru para o cozido, sendo a mulher o vetor dessa transformação. Nesse mesmo segmento, o mel representa o que há de mais cru porque está designando a qualidade da seiva. Então, por silogismo, a representação para o doce enfatiza o lugar do feminino e a designação para o salgado evoca um acento sobre o masculino. Como mesmo ressalta o pesquisador, essas estruturas não são estáticas e estão afeitas às combinações que possam vir a ocorrer. Será nesse permeio que passo, de fato, a outro instante da memória culinária em Cora Coralina.

Cora Coralina, Quem É Você?

Sou mulher como outra qualquer.
Venho do século passado
e trago comigo todas as idades.
Nasci numa rebaixa de serra
entre serras e morros.
“Longe de todos os lugares”.
Numa cidade de onde levaram
o ouro e deixaram as pedras.
Aos meus anseios respondiam
as escarpas agrestes.
E eu fechada dentro
da imensa serrania
que se azulava na distância
longínqua.
Numa ânsia de vida eu abria
o vôo nas asas impossíveis
do sonho.
Venho do século passado.
Pertencço a uma geração
ponte, entre a libertação
dos escravos e o trabalhador livre.
Entre a monarquia
caída e a república

²⁷ Claude Lévi-Strauss. *A origem dos modos à mesa*, São Paulo, Cosac & Naify (Col. Mitológicas 3), 2006, p. 433.

que se instalava.
Tive uma velha mestra que já
havia ensinado uma geração
antes da minha.
Sendo eu mais doméstica do
que intelectual,
não escrevo jamais de forma
consciente e raciocinada, e sim
impelida por um impulso incontrolável.
Sendo assim, tenho a
consciência de ser autêntica.
Nasci para escrever, mas o meio,
o tempo, as criaturas e fatores
outros contramarcaram minha vida.
Sou mais doceira e cozinheira
do que escritora, sendo a culinária
a mais nobre de todas as Artes:
objetiva, concreta, jamais abstrata
Sobrevivi, me recompondo aos
bocados, à dura compreensão dos
rígidos preconceitos do passado.
Preconceitos de classe.
Preconceitos de cor e de família.
Preconceitos econômicos.
Férreos preconceitos sociais.
A escola da vida me suplementou
as deficiências da escola primária
que outras o Destino não me deu.
Foi assim que cheguei a este livro
sem referências a mencionar.
Nenhum primeiro prêmio.
Nenhum segundo lugar.
Nem Menção Honrosa.
Nenhuma Láurea.
Apenas a autenticidade da minha
poesia arrancada aos pedaços
do fundo da minha sensibilidade,
e este anseio:
procuro superar todos os dias
minha própria personalidade

renovada,
despedaçando dentro de mim
tudo que é velho e morto.
Luta, a palavra vibrante
que levanta os fracos
e determina os fortes.
Quem sentirá a Vida
destas páginas...
Gerações que hão de vir
de gerações que vão nascer.

Em *Meu livro de Cordel*, uma reunião de poemas e crônicas (1976), a escritora goiana abre o livro com uma poesia que se intitula autobiográfica. Portanto, é preciso fazer já uma correção, a autobiografia é uma referência não apenas ao seu eu individual, ou à sua história de vida, mas às diversas capacidades de consagração do feminino. Neste poema ela define a vinculação com a arte de cozinhar, com a escrita e a poesia e faz da sensibilidade a ligadura que une as três artes. Em todos esses espaços ela se posiciona como alguém que vem *do século passado* e traz consigo *todas as idades*. É possível observar que a qualidade sobre o feminino multiplica-se em diferentes modos de existir. Fico, porém, com o sentido expresso neste poema de que a posição diante do mundo reflete uma sensibilidade, como se falar sobre isto tivera sido proibido. Mas para identificar-se ela segue o traço das sensações ou dos lampejos que fazem ressentir no corpo as marcas do que foi digerido e o que do mundo ingere, análoga simbiose. Vamos ao primeiro ato dessa escrita que procura metaforizar-se enquanto alimento.

O poema “Pão-Paz” é um exemplo claro de alimentação cuja principal função é a de nutrir a humanidade, tanto no que toca ao sentido espiritual quanto secular. A poetisa começa o trajeto em torno deste alimento sagrado por meio dos cheiros dos fornos que assam o pão, aromas os quais migram da noite para impregnar o amanhecer. Com a desenvoltura de quem sabe fazer o alimento e os seus ingredientes sagrados, o poema vai revelando os principais elementos de sua feitura: forno aquecido, o levedo e o trigo. Após essa breve introdução, Cora relata a saga da semente e dos que com ela lidam, as mãos que trabalham a terra emitem ardor e dedicação. O próximo passo seguido pelo poema é verbalizar a forma

sagrada que se revela por intermédio da metáfora do pão como *hóstia consagrada*, pois que é *Pão e Vida*. / *Pão de reconciliação do Criador com o pecado (...)*²⁸. Desse modo, o alimento vai agregando qualitativos à sua volta, ao mesmo tempo em que se corporifica por meio da relação com o divino. Podemos ver como o eu neste poema se engendra sutilmente como um permeio à epiderme do pão. A partir desta forma de transmigração podemos enxergar duas possibilidades: o pão é alimento e consagração. É possível encontrar, essa mesma constatação, na crônica da escritora intitulada “A Lenda do Trigo”²⁹, ambos cantam a união da carne e do espírito por intermédio do alimento.

Esse estatuto que se faz presente na simbologia do pão sagrado, como *hóstia universal* que representa o corpo de Cristo, ressalta a união mística entre a carne e o corpo, pois comendo o pão eu recebo a carne e com isto me torno um corpo purificado. Percebam que não há referência aos espaços sagrados, aliás, a descrição que se faz sobre os lugares de trânsito entre a semente e o alimento já formado reflete o que há de mais público e, portanto, profano. A conclusão a que se chega é de que a humanidade reflete a sagração do corpo por meio da ingestão do pão universal, alimento de todos os dias. Nesses termos, não há dualidade, mas confluência entre o sagrado e o profano que transfigura a *via crucis* do dia a dia. Pão alimento, corpo que alimenta – semelhante ao corpo de Cristo. É esta transubstanciação que a crônica sobre a origem do trigo revela:

(...) Das sementes da galáxia o trigo e o Criador, vendo que era bom, abençoou essa planta em benção redobrada, e dela comeram nossos primeiros pais. (...) O Paraíso Terreal desapareceu através dos milênios, mas aquele trigo dado pela caridade de um anjo produziu como a boa semente e se espalhou pelo mundo inteiro. (...) Na última Ceia tem seu ponto culminante com o mistério da Eucaristia, a Transubstanciação das Espécies Consagradas. Pão da Vida, diz a igreja em sua eterna sabedoria.³⁰

O corpo é um lugar de memória e de trânsito sobre os fatos que constituem marcas do que foi vivido. Por esse motivo, o universo literário desse

²⁸ Cf. Cora Coralina. *Op. cit.*, 1976, p. 26.

²⁹ *Op. cit.*, p. 70.

³⁰ Cf. Cora Coralina. *Op. cit.*, 1976, pp. 70-72.

poema revela que é possível lembrar com as mãos, os olhos, os ouvidos, a mente, o sexo, o nariz, cada qual com uma habilidade de consagrar a memória. A poética de Cora Coralina, como também da próxima autora goiana que trarei em seguida, permite que cada lugar do corpo manifeste as lembranças às quais passam a revelar a pessoa. As mãos que fabricam os doces e o nariz que sente o cheiro das cocadas, como veremos adiante, tecem a história do ser que por detrás daquele índice corporal passa a ter visibilidade. Como dissemos anteriormente, este procedimento reflete um auto-espelhamento da pessoa que fala. É o que flexiona o poema “Estas Mãos”, ainda referindo-me à edição *Meu Livro de Cordel* (1976):

Olha para estas mãos / de mulher roceira, / esforçadas mãos cavou-
queiras (...) / Mãos que varreram e cozinham (...) / Íntimas da
economia, / do arroz e do feijão / da sua casa (...) / Minhas mãos
doceiras... / Jamais ociosas. / Fecundas. Imensas e ocupadas. (...)
Mãos pequenas e curtas de mulher (...).³¹

Vemos por meio deste poema que há um ser metonimizado nas mãos e ele é assim revelado como uma parte que designa a mulher. É fato que essa parte do corpo reflete o trabalho – de cozinhar, varrer, economizar e fazer doce –, porém, mais que isso, elas falam sobre a disponibilidade de alguém que está aberta *sempre para dar, / ajudar, unir e abençoar*³². Portanto, o corpo que se desdobra por meio da escrita faz a inscrição do feminino com as suas mais variadas formas de atuação. É um ser feminino que se multiplica na escrita e que fala dos desejos, necessidades, ressentimentos, daquilo que lhe é peculiar, sem precisar da intermediação de outras vozes, ela mesma se manifestando. Mesmo na memória da infância, a mulher ali refletida é transcendência e ponto de mutação. É o que podemos constatar na crônica abaixo sobre a mulher cuja perseverança conseguiu transformar uma sopa de pedra em uma de carne. Essa transformação do alimento confere-lhe a possibilidade de alimentar a família mesmo não tendo mais nada na sua dispensa para comer. O fato é que ela é instigada a confiar naquilo que não pode ver e, para tanto, é convidada e entregar-se à feitura de uma sopa com as pedras que põe para ferver:

³¹ *Op. cit.*, pp. 59-60.

³² *Op. cit.*, p. 59.

Na taipa esburacada do rancho um quadro da Virgem, dessa invocação, afirmava ali a fé profunda daquela mulher. É que ela ouvira uma voz dentro do seu ouvido: “Faz uma sopa de pedra...” (...) Ela, num impulso, tomou o caldeirão, meou de água e juntou uma colher de sal, avivou o fogo. Viu uma pedra escura no terreiro, lavou-a e pôs no caldeirão, tampou. Logo a fervura, e ela olhando o quadro da Virgem, tensa, coração batendo (...) Num repente, ela tirou o caldeirão do fogo. Abriu... A criançada deu gritos de alegria (...) O pai meteu a concha, levantou do fundo uma posta de carne se desfazendo em febras apetitosas. Comeram, fartaram-se e ainda sobrou sopa para o almoço do dia seguinte.³³

Desse dia em diante a família não passou por maiores dificuldades, tudo o que se plantou no roçado foi colhido com abundância. O texto confere um papel à mulher, é verdade, porém essa condição se reverte na medida em que ela atua como um elemento importante para a manutenção do alimento no espaço familiar. A sua responsabilidade não está em ser a mantenedora do espaço da casa, mas de favorecer a nutrição como um ato sagrado o qual traduz a sua constituição. Podemos dizer que esta é mais uma forma pela qual a escrita de Cora Coralina dá passagem ao feminino: pela metáfora da transformação – da pedra que se converte em carne para nutrir o corpo – a escritora reverte o símbolo da escassez em abundância. Há uma outra crônica na qual Cora Coralina promove novo modo de transubstanciação, muito parecido com o que faz a escritora mexicana Laura Esquivel quando confere corporeidade aos alimentos, aos frutos, temperos e condimentos, os quais irá utilizar para realizar o prato desejado. Refiro-me a uma crônica muito primorosa da escritora goiana que se intitula “As Cocadas”, a qual está editada no livro *Tesouro da casa velha* (2002). E com essa crônica passo a outra maneira pela qual a escritora protagoniza um instante nutricional. Vamos, porém, às sensações que o doce provoca e revela.

A forma pela qual a crônica é construída dá-se por meio da memória, portanto a estrutura do discurso é rememorativa, o mesmo procedimento que aparece nos poemas. A narração irá estacionar na idade dos dez anos da menina. E ela começa instituindo o relato no qual descreve todo um gestual realizado pela garota para confecção da cocada: desde a ralação

³³ Cf. Cora Coralina. *Op. cit.*, 1976, pp. 84-89.

do coco até *a escumação da calda* e o momento de *apuração do ponto*³⁴. Após esse primeiro momento, ela continua a relacionar as etapas que compõem a constituição do doce: *vi quando foi batida e estendida na tábua, vi quando cortada em losango*³⁵. Porém, é neste ponto que o prato começa a transformar-se em objeto do desejo e, para tanto, adquire prerrogativas corporais. A cocada que salta da panela é *uma cocada morena, de ponto brando atravessada de paus de canela cheirosa*. No domínio dos sentidos, a canela está situada nos manuais sobre especiarias como um afrodisíaco poderoso utilizado para intensificar as qualidades sexuais por meio do cheiro que exala. Porém, as suas qualidades medicinais são determinantes para o controle do sistema nervoso, isso porque ela equilibra a pressão sanguínea. Ou seja, a canela é uma especiaria que provoca, ao mesmo tempo, equilíbrio fisiológico e acentua as qualidades afrodisíacas de certos sabores; desse modo, ela também tem qualidade desestruturante. Veremos essa referência à canela mais à frente, no romance *Como água para chocolate*. Mas então será por meio do aroma que a canela revela o início da transubstanciação que ressalta o fruto, neste caso o coco. São estes os seus dotes apreciativos: *o coco era gordo, carnudo e leitoso, o doce ficou excelente*³⁶. Porém, para desilusão da menina, ela ganha apenas duas cocadas. Essa privação desencadeia mais revelações acerca das práticas culinárias vigentes. A partir de então a menina começa a relembrar de como ajudava a elaborar as quitandas. Mais uma vez a menina descreve as técnicas culinárias, as quais desempenham um papel importante como registro desse tipo de prática. Temos daí a seguinte enumeração de afazeres: *Batia os ovos, segurava a gamela, untava as formas, arrumava nas assadeiras, entregava na boca do forno e socava cascas no pesado almofariz de bronze*³⁷.

O desenlace da crônica é surpreendente porque mostra como toda a expectativa da personagem é frustrada pelo apodrecimento da cocada esquecida. Essa constatação se dá no instante em que a menina ajuda a prima na feitura do pão-de-ló – uma forma de bolo cuja massa é extremamente macia. A plena frustração explode quando toda a cocada

³⁴ Cf. Cora Coralina. *Op. cit.*, 2002, p. 85.

³⁵ *Op. cit.*, p. 85.

³⁶ *Op. cit.*, p. 85.

³⁷ *Op. cit.*, p. 85.

embolorada é jogada para que o cachorro possa comer. Ela diz:

Até hoje, quando lembro disso, sinto dentro de mim uma revolta – má e dolorida – de não ter enfrentado decidida, resoluta, malcriada e cínica, aqueles adultos negligentes e partilhado das cocadas bolorentas com o cachorro.³⁸

Esse final escatológico traz uma revelação: o desejo do corpo e a relação com o alimento. Claro que estamos nos referindo à categoria dos doces e como tal eles são imbuídos de toda uma carga semântica que indica vários caminhos para os desregramentos. Os doces, na simbologia comensal, são estimulantes corporais. Basta pensarmos nas associações e imagens que resultam do encontro entre o corpo e o *confeito*, cujo extravasamento vemos refletido por meio da acentuação do sabor doce. A expressão *como água para chocolate*, que dá título à novela mexicana, fala sobre o estado de ebulição que a doçaria provoca no corpo, o descontrole. Nesta novela, como veremos mais adiante, o que não se tolera e o que se expande causa reverberações no corpo de Tita.

Aqui, nesta crônica, o doce determina o desejo proibido e a contestação. A memória sobre a infância reflete sobre o desejo frustrado da menina e se ressentida com este acontecimento. A voz de mulher toma forma por meio do demonstrativo, “aqueles”, próximo ao nome, “adultos”, que indica um deslocamento temporal no discurso emitido: a expressão (...) *aqueles adultos negligentes* é um índice remissivo de conteúdo reavaliativo. Portanto, a concepção da memória por intermédio da atividade culinária representa uma linguagem na qual podem ser traduzidas as relações sociais que ali se performatizam. A voz da mulher nega-se à invisibilidade que sobre ela imputou o mascaramento da sua verdadeira face de mulher: neste caso o que lhe foi negado é provar com fartura o doce tão desejado, cujo sentido equivale ao desregramento. O feminino em Cora se nega ao espaço sombrio, ao discurso que simula um desejo. Muito pelo contrário, ele está encarnado nos frutos, na memória, por meio dos espaços por onde o corpo de mulher transitou.

³⁸ Cf. Cora Coralina. *Op. cit.*, 2002, p. 86.

Modernity in the Making: the women at the heart of *A Voz Feminina* and *O Progresso*

CLÁUDIA PAZOS ALONSO

University of Oxford

The processes by which Portuguese women were excluded from the construction of an imagined national community deserve close scrutiny. The present article examines one specific cultural (and political) intervention, headed by Francisca Wood (1802–1900),¹ that of the periodical *A Voz Feminina* and its successor, *O Progresso*, in order to analyse its pioneering role in countering female voicelessness in 1860s Portugal. The aim is to redress the prevailing image of 19th-century women as predominantly passive and powerless, an image perpetuated to this day by conventional readings of canonical writers such as Eça de Queirós.

There is little doubt that conceptualising women-writers as agents of modernity in their own right still presents a challenge; in the context of Portuguese modernism, the belated recognition of Judith Teixeira is one

¹ The severe neglect from cultural memory of the remarkable Francisca Wood has persisted for so long that even her actual dates of birth and death have remained a matter of speculation. Only recently have I been able to establish them with some degree of certainty. For further details see: Cláudia Pazos Alonso, "Spreading the Word: the 'Woman Question' in the periodicals *A Voz Feminina* and *O Progresso* (1868–9)", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, forthcoming 2017.

such case. With regard to the 19th-century, one example should suffice to illustrate the current state of affairs. The landmark Lisbon statue of Eça de Queirós produced by Teixeira Lopes and placed in 1903 in the Largo Barão de Quintela, portrays him holding in his arms a life-size woman, whose 'manto diáfano' has come undone, revealing her naked body in its entirety. Eça de Queirós had famously stated in his epigraph to *A Relíquia* 'Sob a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia', and thus she is widely deemed to embody the allegory of Truth. In symbolic terms, the sculpture vividly captures and embodies the asymmetry of gender roles pre-1900: the male creator and public intellectual versus the excessively corporeal female muse. Over a century later, in 2012, this time in Porto, little seems to have changed in public perceptions and discourses, judging by the inauguration of a statue celebrating yet one other canonical male, Camilo Castelo Branco. If anything, the same clichés are now heightened by the disturbing fact that the female body on display is no longer an allegorical figuration, but Castelo Branco's long-standing companion, the writer Ana Plácido. Castelo Branco, fully dressed, protectively attempts to cover the visibly naked body of Plácido. Furthermore, this 21st-century statue, through its allusions to the earlier one, effectively reinforces inter-textual dialogue between two male artists predicated upon their unspoken assumptions of a genealogy of male genius. In a nutshell, these visual illustrations help us to grasp the damaging yet deeply-seated gender asymmetries that continue to circulate in the public space and collective imaginary. It is part and parcel of a discourse that remains profoundly disempowering for women, accepting at face value that Ana Plácido be described in a Porto prison inscription as a 'escritora sem talento' when in fact *Luz Coada por Ferros* (1863) was favourably reviewed by her contemporaries, and as far afield as Brazil by young Machado de Assis.²

Specifically in terms of the academic practice of literary and cultural studies, the underlying issue was succinctly identified in 2005 by Edfeldt as follows: 'Dá maior prestígio académico ser a décima sétima pessoa a estudar um autor canonizado, sob qualquer perspectiva exótica, do que

² Machado de Assis stated that 'Uma mulher de espírito é brilhante preto; não é coisa para deixar-se cair no fundo da gaveta', *O Futuro*, 15 March 1863.

dar visibilidade à vasta obra duma autora nunca antes estudada'.³ As such, it is encouraging to come across new theses on the subject of 19th-century women writers completed in the last few years, but more often than not they are done under the aegis of foreign universities, suggesting that institutional resistance in Portugal is still a lingering problem.⁴ Nonetheless, while historically there may have been greater prestige attached to doing a thesis on a canonical male writer, the ground-breaking role of *A Voz Feminina* was too significant for Francisca Wood's inspirational cultural intervention not to appeal to Portuguese researchers: Leal's 1992 study published by CIDM,⁵ and Ildefonso's 1998 unpublished Open University masters' thesis under the aegis of a women studies program,⁶ paved the way for a doctoral thesis by Lopes 2003, published in book form in 2005 as *Imagens da Mulher na Imprensa Oitocentista*. The result of a considerable amount of archival work, the latter was subtitled precisely and not by chance, 'Percurso da Modernidade'.

Notwithstanding these increasingly in-depth attempts to reclaim the contribution of women to 19th-century print culture, as Lopes herself acknowledged, several angles necessarily fell outside the scope of her survey. Yet Francisca's two magazines would justify a whole PhD dissertation in their own right 'tão rico e multifacetado é o material nelas contido'.⁷ An entire book is indeed what is needed and this is why I am currently engaged in writing a monograph that examines Francisca's output from a trans-

³ Chatarina Edfeldt, *Uma História na História. Representações da Autoria Feminina na História da Literatura Portuguesa do Século XX*, Montijo, Câmara Municipal do Montijo, 2005, p. 144.

⁴ Specifically on the 19th-century, see for instance doctoral thesis by Maria Eduarda Borges dos Santos, *Da Identidade Feminina na Ficção Portuguesa de Oitocentos: voz(es) de mulher, perspectiva(s) de autor*, 2011, undertaken in Salamanca, and a masters' thesis, undertaken in Brazil by Juliana de Souza Mariano, *A Personagem Feminina nos Romances de Maria Peregrina de Sousa: ambiguidades e dualidades*, 2015.

⁵ Maria Ivone Leal, *Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*, Lisbon, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1992.

⁶ Maria Isabel Moutinho Duarte Ildefonso, *As Mulheres na Imprensa Periódica do Séc. XIX* [Texto policopiado], Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Aberta, 1998.

⁷ Ana Maria Costa Lopes, *Imagens da Mulher na Imprensa Oitocentista*, Lisbon, Químera, 2005, p. 361.

national perspective. My project foregrounds her pioneer consciousness-raising efforts not only as periodical editor but also as the author of an accomplished novel, *Maria Severn* (1869).⁸ In the present article, however, my focus is more modest as I simply seek to examine the sense of an emergent nationwide female community generated from within the pages of the multifaceted periodical itself, while bringing out the role of Francisca Wood as a *de facto* mentor to a younger generation of women with literary aspirations.⁹

As Duby and Perrot indicate, 'la presse féministe trouve son troisième souffle à partir de 1868'¹⁰ across several countries, building on rather more sporadic instances in the first half of 19th century. Such was the case too in the Portuguese context, thanks to the launch in January 1868 of *A Voz Feminina*. The periodical, a weekly which claimed to be 'exclusivamente colaborada por senhoras' during its first three issues, quickly dropped the claim, opting instead for the more generic 'dedicada à ilustração feminina'.¹¹ It carried on uninterrupted for 102 issues until the very end of 1869 – albeit with a change of title to *O Progresso* in the last six months, when Francisca Wood also began to share the role of Editor with her British husband William Wood. Such longevity was relatively unusual at the time and may be linked to the very real sense of urgency experienced by Francisca and her contributing cast that they were on a mission.

Although Francisca only became named as 'Redatora Principal' from n.º 4 onwards, she was deeply involved with the first three issues of *A Voz Feminina*. Crucially, these set the tone for the magazine: the opening editorial bears her signature – even though this had been done

⁸ For further details see Cláudia Pazos Alonso, "A Newly Discovered Novel and its Transnational Author: *Maria Severn* by Francisca Wood", *Portuguese Studies*, 32.1, 2016, pp. 48-61; and Cláudia Pazos Alonso, "Spreading the Word: the 'Woman Question' in the periodicals *A Voz Feminina* and *O Progresso* (1868-9)", *op. cit.*

⁹ Her cast also included many male contributors who, for reasons of space, will be considered on a separate occasion.

¹⁰ Georges Duby and Michelle Perrot, eds. *Histoire des femmes en Occident*, Vol. 4, Paris, Perrin, 2002, p. 501.

¹¹ For reasons of legibility, I have modernised the spelling. I am merely taking my cue from Francisca Wood here, who argued for the need of a spelling reform in an early editorial (n.º 12).

without her consent, as she reminds her readers in the editorial of n.º 35. As for n.º 2, it contains a letter, signed with a simple initial 'W' in a belated bid to protect her anonymity, but whose content nevertheless identifies her. This letter puts forward a number of suggestions which, once she is officially in place as principal editor, will shape her vision for the periodical. They include providing an objective summary of the week's political events – something never fully implemented, not least because the periodical would gradually become more politicised, to the extent that the reorientation of title to *O Progresso* simultaneously prompted a change of subtitle from 'revista semanal, científica, literária e noticiosa' to 'jornal semanal, político, literário e noticioso', the word 'political' thereby prominently superseding the word 'scientific'. Other items on her list included reviews of newly published works 'como há em Inglaterra em grande número', and articles on a variety of subjects such as geography, history, physics, and other branches of science. Curiously, n.º 3 featured a letter addressed to 'Sra Redatora da *Voz Feminina*', again signed merely with the initial W. It is unclear whether it was in fact penned by her husband William. For indeed if 'W' was Francisca, who exactly would she have been addressing? Be it as it may, 'W' congratulates the Editor on the noble enterprise she is heading.

By n.º 4 Francisca had accepted the impossibility of retaining her anonymity and from then on she became identified as 'Redatora Principal' in the header. Soon after, in n.º 6-7 (in the rubric named 'Expediente') she advertised an open door policy: 'as nossas Ex.mas colaboradoras poderão tratar pessoalmente qualquer assunto literário com a Ex.ma Redatora Principal D. Francisca Wood para cujo fim desde já tem o gosto de lhes oferecer a sua casa Rua de São Domingos à Lapa n.º 29 e 31'. In short, once publicly linked to the project, she immediately put her stamp on it and sought to welcome potential contributors through personal touch – something that, as we shall see, would pay dividends in terms of their loyalty.

Francisca Wood played a variety of roles within the lifespan of the periodical: aside from being its sole chief editor until her husband came on board three quarters of the way through, she contributed with a mixture

of: editorials; articles under the heading of 'educação física e moral';¹² translations from German folktales (Grimm's tales);¹³ 'Cartas a Luísa' covering a range of scientific and theological topics; a serialised novel *Maria Severn*; countless articles of opinion on a wide range of topics, from women's education and rights to criticism of the Catholic Church; snippets of news of what went on abroad; and last but not least, replies to readers who had written in. But above all she became a mentor and inspirational figure for a younger generation of would-be journalists and writers, male and female alike, and it is this aspect that will be explored in the course of this article.

As a whole, *A Voz Feminina* had a distinctive ethos. Yet, the format of interspersing editorials, *faits divers*, and correspondence with serialised fiction and poetry was not particularly innovative *per se*. The publication of poetry sent in by a variety of readers was common practice at the time and a way of fostering the active involvement of readers. As for serialised fiction, it remained a reliable staple throughout the periodical's life, suggesting it had wide appeal. While many offerings seem stylistically and thematically close to the ultra-romantic school that was still enduring, there were examples of a more realist style, most notably Francisca's very own *Maria Severn* – the magazine's jewel in the crown in literary terms. And Francisca was able to put her stamp in other ways too: for instance comparatively little space was devoted to fashion, possibly in order not to compete with *Jornal das Senhoras*, launched in 1867, but ultimately because it was not a priority for the Editor, entirely in keeping with the periodical's stated aim of furthering 'ilustração feminina'. In fact the already sporadic section 'Modas' was completely discontinued in *O Progresso*. Nor was the lack of interest in fashion the only distinctive feature in terms of content. One of its hallmarks is that editorials often had an explicitly political tone, intended to foster debate on the controversial issues surrounding women's education and rights (but also religion, and even animal rights). Indeed such topics generated passionate discussion among the contributors themselves. Above all, then, under the enlighte-

¹² These were not signed but n.º 43 indicated that she was their author.

¹³ Translated into Portuguese by Francisca Wood herself, directly from the German according to Maria Teresa Cortez, in *Os Contos de Grimm em Portugal*, Coimbra, Minerva Coimbra, 2001.

ned leadership of Francisca Wood, *A Voz Feminina* became a collaborative space for the discussion and circulation of a progressive outlook, marked by a pervasive dialogism.

The often radical (and therefore contentious) ideas espoused in the magazine triggered both favourable and adverse responses, reproduced in the pages of the periodical. These originated from a broad range of newspapers across Portugal as well as individual readers (the latter usually positive). It seems that there was a disbelief among some detractors that women could operate a successful journalistic enterprise, and this led Francisca Wood to a 'Declaração', in n.º 35, to counter the slur that her journal might not be written by women. She quite reasonably pointed out that

As Sras Maia, Andrade e Torresão, assim como várias outras senhoras que hão honrado esta publicação, já eram escritoras bem conhecidas antes da existência da *Voz Feminina*. As meninas Caron, Lília Torres e Sofia Cunha, vivem cercadas por numerosas pessoas respeitáveis e com seus pais, nenhum dos quais se prestaria a uma impostura tão vil.

It is reasonable to suppose that the six female names she singled out on this occasion were those that immediately sprang to her mind, and as such refer to the people she regarded as her closest contributors. For this reason, they deserve special scrutiny. In addition we should note that Francisca discriminates between those who were already known to the public, such as Guiomar Torresão (1844 -1898), Mariana Angélica de Andrade (1840-1882) and Emília da Maia (1848-1912), and a group of less experienced and probably younger girls (as meninas [Anne-Marie] Caron, Lília Torres e Sofia Cunha) who, as far as we know, were making their debut in her periodical.

The best-known of the experienced names, the versatile Guiomar Torresão, would go on to have a long and prolific journalistic and writing career. She was a woman of letters who lived by the pen, and as such remained in the public eye for the next three decades. In 1868, although still in her early twenties, Torresão had already made her mark with a comedy staged in the D. Maria II theatre (1867) as well as a handful of

shorter literary pieces scattered in magazines.¹⁴ She was in the fortunate position of having as her godfather the lawyer and playwright António Joaquim da Silva Abranches (author of *O Cativo de Fez*).¹⁵ In a male dominated world, his support would have been crucial in order to clinch the D. Maria II lucky break. But she was unquestionably a spirited woman, determined to be financially self-supporting, as she would go on to show. Even though Torresão was not a complete novice, it is my contention that *A Voz Feminina* constituted her most sustained apprenticeship, a fact that has been surprisingly overlooked up to now.¹⁶

The first contribution of the feisty Guiomar Torresão, in the *folhetim* section, with the title 'Saudação', occurs in n.º 4. There, she expressed reservations about the practice of publishing translated fiction, evidenced in the first three issues of the periodical. Instead she suggested that an original novel in Portuguese, even if only passable, would be usually preferable to a translation however good: 'de ordinário, prefere-se um original sofrível a uma versão boa'. Up to then, from the inaugural issue onwards, the periodical had been publishing two stories, admittedly fairly unremarkable, without identification of source but probably translated from French: 'Uma lenda' translated by Ana Amélia de Figueiredo and 'Lago das lágrimas' translated by Henriqueta de Figueiredo. To her credit, Wood immediately acted on Torresão's suggestion: since conveniently the

¹⁴ *O Século XVIII e o Século XIX: comédia em um ato, imitação*, 1867. For further information see <<http://www.escriptoras-em-portugues.eu/1417106880-Cent-XIX/2015-0531-Guiomar-Torresao>> (accessed on 13 October 2016). Furthermore, *Às Dez da noite: comédia em dois atos: tradução*, 1868, was announced in the pages of *A Voz Feminina*.

¹⁵ The information was gleaned from *Uma Alma de Mulher*, 1869 (which includes not only a preface by Júlio César Machado but also an introductory letter penned by her godfather).

¹⁶ For instance, Andrea Germano de Oliveira Romariz suggests that *Almanaque das Senhoras* – a yearly publication launched soon after the demise of *A Voz Feminina* – may have been influenced by Torresão's early contributions to *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* but is silent on the extent to which her skills were perfected during her two years as a trusted contributor of *A Voz Feminina* through almost weekly practice. See Andrea Germano de Oliveira Romariz, *O Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro: um ensaio para um projecto maior?* [Texto policopiado], Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011, available at <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5145/6/ulfl106395_tm.pdf>, accessed on 13 October 2016.

first tale had concluded in n.º 3 and the second in n.º 4, from n.º 5 onwards *A Voz Feminina* started to run as a “folhetim” Torresão’s own original novel *Uma Alma de Mulher*. Torresão had perhaps not been expecting to be approached so quickly, for it certainly looks as though she was writing from week to week, rather than having readily available material: every so often there is no weekly instalment (for instance n.º 11 the “folhetim” rubric is taken up with a piece in English by Bulwer, ‘Love Stronger Than Death’). Still, *Uma Alma de Mulher* ran to its natural conclusion from n.º 5–27.

Torresão remained active as a much valued contributor for almost the entire duration of the lifetime of the periodical. On the literary front, even though her initial ‘Saudação’ had expressed misgivings about women’s poetry, she did in fact contribute the occasional poem. She also re-emerged as the author of a series of short stories, ‘Contos morais’. In a short prologue addressed to Francisca Wood in n.º 34, she explained that ‘surgiu-me esta ideia à sombra da frondosa acácia do seu jardim. [...] Esta ideia nasceu e ficou como flor por desabrochar [...] caiu como um raio de sol a palavra de V. Exa’. This extract confirms the support that Francisca provided her young cast, encouraged in practice through her open door policy, advertised in n.º 6 as we saw. Torresão stated her intention to dedicate each tale to a different contributor in *A Voz Feminina*, a move which would have bolstered their *esprit de corps*. The first of the short stories, ‘Amor de Filha’, is dedicated to Anne Marie Caron. Indeed it was a characteristic of Torresão to dedicate many of her works to other women; for instance the earlier *Uma Alma de Mulher* had been dedicated ‘A minha boa mãe’. But it was also a generalised trend: there were frequent protestations of female friendship inside the pages of the periodical, be it among the collaborators themselves or to other female friends and relatives, for example through dedication of poems, stories and even articles.¹⁷ These heightened the sense of a female-centred community.

In the meantime, another aspect of Torresão’s pivotal and multifaceted role is her appetite for undertaking (signed) book reviews, something that

¹⁷ In addition, one serialised novella, ‘Reminiscências do Passado’ by someone signing themselves as Pulquéria R.D.F might be read as the story of an unrequited homoerotic love between two women (n.º 66–69).

Francisca had outlined in her vision for the periodical. This is noteworthy as it places Torresão in a position of authority as she takes on the daunting task of evaluating a range of contemporary male writers, while still at a relatively early stage of her literary career: Júlio Dinis (n.º 16); João de Deus (n.º 60), Sousa Carvalho (n.º 63), Guilherme de Azevedo (n.º 64), Araújo Assis (n.º 68), an editorial on *A Morgadinha de Valflor* (n.º 73), an early “folhetim” on the play *A Doida de Montemayor* (n.º 5) and a later one foregrounding the contemporary Cuban-born Gertrudes Gómez de Avallaneda (n.º 79).

Nor does Torresão shy away from politics. A salient aspect of *A Voz Feminina* is that, aside from friendly dedications, the main contributors also addressed each other directly in order to engage in intellectual debate. In a sense the periodical provided a public yet safe space in which they could formulate their ideological positions, not least with regard to contested progressive ideologies, one of the most topical being whether women should have political rights. When it transpired that one of the key contributors, Mariana de Andrade (n.º 41), was in favour of female education, and could envisage women as doctors but not as politicians, Torresão’s first editorial provides a cogent response to rebuke her conservative ideas (n.º 42). She defended women’s intellectual ability and their right to equality, citing the ongoing parliamentary debate in England about women’s right to vote. The spirited Torresão followed up on this matter a few weeks later in another editorial of 20 December 1868, n.º 49, where she specifically alluded to Lydia Becker and her bid to collect signatures to revise the law to allow women to vote.¹⁸ Clearly Torresão had had access to the British press through the mediation of Francisca, as she herself indicated in her article. The subject of women’s rights would gain new momentum at the beginning of 1869 and snowball from n.º 55 onwards, when Francisca Wood began to correspond with representatives of emerging transnational networks of women.¹⁹

¹⁸ Becker was secretary of the Manchester Suffrage Committee founded in February 1867, now often cited as a landmark moment for the start of the British suffragette movement. For further details see: Linda Walker, “Becker, Lydia Ernestine (1827–1890)”, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford UP, 2008.

¹⁹ See Cláudia Pazos Alonso, “Spreading the Word: the ‘Woman Question’ in the periodicals *A Voz Feminina* and *O Progresso* (1868–9)”, *Angelaki: Journal of the Theoretical*

Soon after the demise of Francisca's periodical, Torresão launched the yearly *Almanaque das Senhoras*, ridiculed by several of the leading men of the "Geração de 70".²⁰ Had she been a novice, their indictments may have brought her to a grinding halt. Instead, *Almanaque das Senhoras* continued to run successfully until her death in 1898, while one decade later she deployed her leadership skills further in the weekly *O Mundo Elegante* (1887), which run for a whole year. Still in the context of *Almanaque das Senhoras*, Lopes highlights that Torresão 'utiliza as estratégias masculinas de autopropaganda', promovendo 'a sua própria imagem junto do público no seu *Almanaque* através da publicidade de cartas de louvor, de poesias, de outros textos encomiásticos e de reconhecimento que lhe eram endereçados por correspondentes de ambos os sexos'.²¹ It is worth adding that this was probably a strategy learnt from *A Voz Feminina*, where positive reviews from a range of other newspapers were regularly transcribed to generate a buzz. A further point is that her time with Francisca Wood gave Torresão the confidence to contact a range of male writers as well as ensuring that she had the credentials to secure offerings from female journalists who had previously contributed to *Voz Feminina* such as Emília da Maia and Delfina Caldas Vieira,²² as well as established male writers.²³

Guiomar Torresão was not the only contributor to the periodical to enjoy high-profile literary connections from a young age. Setúbal-based Mariana Angélica de Andrade (1840– 1882) was born into a literary family, since one of her ancestors was the poet Curvo Semedo and she was the daughter of the writer and *Diário de Notícias* journalist Joaquim An-

Humanities, op. cit..

²⁰ For further details about how she was criticised by both Oliveira Martins and Ramalho, see Ana Maria Costa Lopes, op. cit., pp. 511–531.

²¹ *Ibidem*, p. 513.

²² It is also worth noting that both Guiomar Torresão and Mariana Angélica de Andrade would subsequently contribute to *Gazeta das Salas* (1877), a periodical that retained a small connection with the Woods, for it was published by Tip. Luso-Britânica, owned by William Wood.

²³ See in particular letters to Júlio Dinis and Gonçalves Crespo in Mauro Nicola Póvoas and Louise Farias da Silveira, "Guiomar Torresão e as 'Cartas Póstumas' do Periódico Feminino *O Mundo Elegante* (1886)", *Navegações*, vol. 5, n.º 1, Jan/Jun 2012, pp. 101–105.

tónio Serrano.²⁴ At the grand age of twenty-eight, she was the oldest of the three main contributors mentioned by name in Francisca's 'Declaração'. Although she went on to marry the philologist and writer António Cândido de Figueiredo in 1874 (himself a contributor to *A Voz Feminina* but today perhaps best known for his 1899 *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*), this only occurred well after she had honed her skills as a woman of letters.

Her first contribution is a poem (n.º 8), followed by an article about 'As Amazonas de Java' (n.º 9). Number 11 sees her writing on the French 17th century playwright Molière, as well as the poem 'Liberdade', with an epigraph by Herculano. One of her early editorials cites Ana Plácido's seminal 'Meditação IV' in *Luz Coada por Ferros* (n.º 16) without identifying the source however: 'é preciso que esta inatividade tenha fim'. Andrade then embarks on an article spanning several issues called 'O Vestuário das senhoras' (n.º 24, 25, 26),²⁵ followed by the article 'Portuguesas distintas' (n.º 27, 28, 29), which eloquently foregrounds the names of many earlier women of letters. Subsequently offerings include articles such 'Pintoras notáveis' (n.º 37, devoted to Portuguese female painters), as well as biographical sketches of the likes of Milton (n.º 46), Lord Byron (n.º 52-53) or Lamartine (n.º 66). This brief overview gives us a flavour of her range across several genres, as well as her ongoing commitment to the magazine.

After the demise of the magazine, her first collection of poetry, *Murmúrios do Sado* (1870) included some pieces that had first circulated in Francisca's periodical. In another instance of public acknowledgement of a woman-centred lineage, the collection was dedicated to her godmother. Nevertheless, Andrade had to rely on the authority of a male preface to validate her literary debut, in the event by (her yet to be husband) Cândido de Figueiredo, who used the opportunity to rule out women's demands for political equality, while emphasising the legitimacy of their intellectual pursuits. The very title *Murmúrios do Sado* foregrounded the question of female audibility as well as a peripheral location. It is perhaps unsurprising then that, in an attempt to offset her marginality, the majority

²⁴ See Anita Vilar, *Mariana Angélica de Andrade: a Poetisa do Sado*, Setúbal, Centro de Estudos Bocageanos, 2009.

²⁵ See Ana Maria Costa Lopes, *op. cit.*, pp. 483-490.

of Andrade's poems bore an epigraph by a Portuguese male writer, the exception being Ana Plácido. Plácido's *Luz Coada por Ferros* incorporated her picture (something that Machado de Assis deplored 'má ideia esse [retrato], que previne logo o espírito em favor da obra'),²⁶ while Andrade's debut collection curiously offered two pricing options: 'com retrato: 500 réis' and 'sem retrato: 400 réis'.

Interestingly, notwithstanding Andrade's diffidence in the pages of *A Voz Feminina* regarding the desirability of women demanding political rights – hardly unexpected when even male intellectuals could not countenance the idea – some of her subsequent poetry engages with broader political motifs which suggest socialist sympathies. It was as if these were more acceptable than openly embracing the cause of women *per se* and as if, furthermore, the two matters were somehow unrelated. One such example is a poem first published in *Grinalda Literária*, on 10 June 1874 entitled 'A Liberdade'. It is a different poem from the earlier 'Liberdade' published in the pages of *A Voz Feminina*, which had praised individual freedom, for Andrade now invoked the names of Victor Hugo and Emilio Castelar in the closing line of the poem. One cannot fail to notice that both Hugo and Castelar were names that had featured in Francisca's periodical in connection with women's rights: Hugo was cited in the rubric 'O que se faz lá fora' for a speech delivered at the third Congress of the League for Peace and Freedom in Lausanne: 'O socialismo é vasto, alcança todos os problemas humanos (...) proclama *o direito da mulher, – essa igual do homem*' (n.º 94, italics in the original).²⁷ As for Castelar, the periodical reacted at various points to democratic developments in neighbouring Spain. Most notably, Francisca herself went as far as addressing Castelar an open letter – in which, remarkably, she asked him to consider giving Spanish women the right to vote (n.º 72). Andrade could not have failed to be aware of this.

Mariana Angélica de Andrade would carry on producing poetry until her premature death, posthumously gathered in *Revérberos do Poente* (1883). Particularly salient there is her poem entitled 'Camões'.²⁸ In

²⁶ *O Futuro*, 15 March 1863, *op. cit.*

²⁷ Hugo was mentioned earlier for instance in a biographical sketch by a male contributor Abreu Marques n.º 55.

²⁸ See Anita Vilar, *op. cit.*, pp. 64–65.

the context of the tricentenary of his death – a commemoration closely linked with Republican ideals –, Andrade joins her voice to the ‘national celebration’. As she put it, it shouldn’t matter that she was a woman since she had lofty aspirations. So without ever explicitly stating it, she was effectively asserting her right to equality. The poem concludes ‘Se a festa é nacional, venho também a ela / porque nasci na terra em que nasceu Camões!’.

The third contributor mentioned by Francisca in her ‘Declaração’ as being already known to the readership of the magazine was Emília da Maia (1848–1912). Like Guiomar, who spent part of her childhood in the Cape Verde Islands, Emília had a cosmopolitan background, having been brought up in Brazil until the age of fifteen – only moving to Portugal in 1863. Maia was certainly precocious for she would have been barely twenty when she started contributing poetry. Unlike the other two, she was married and by November 1868 we have evidence that she was a mother too, because she dedicated a poem to her daughter.²⁹ Her poetic compositions exceed in number her prose contributions. A recent article by Póvoas lists and analyses seventeen of her poems. He rightly points out that ‘A vertente predominante será a romântica, com temas como a evasão, a infância, a pátria e a religiosidade dando o tom à lírica. [...] também se observa a glosa de dois autores canónicos do Romantismo brasileiro, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias’.³⁰ The title of a poem like ‘Canção do exílio’ (n.º 34) self-consciously foregrounds itself as a glose of Gonçalves Dias, while ‘Recordações’ (n.º 39), as Póvoas intimates, ‘é um poema que realiza a junção das temáticas trabalhadas a partir da leitura dos poemas de Casimiro de Abreu e de Gonçalves Dias’.

If Emília da Maia’s poetry elicits interest for a 21st-century reader for its dialogue with canonical Brazilian authors, her handful of opinion articles suggest an incipient awareness of women’s issues: for instance she picks ups on the theme developed by Andrade and writes an article on ‘Mais Algumas Portuguesas Distintas’ (n.º 32). Subsequent offerings in-

²⁹ “Canto materno: à minha inocente filhinha” (n.º 43).

³⁰ Mauro Nicola Póvoas, “Fontes Primárias e Redescobertas: o caso de Emília da Maia”, in M^a João Marçalo, M^a Célia Lima-Hernandes *et alii*, *Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*, Évora, Universidade de Évora, 2010, (available at <<http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slt56/04.pdf>>, accessed on 13 October 2016).

clude 'Os Casamentos' (a reflection on marriage, n.º 49) or on women such as the heroic Mme de Sombreuil (n.º 57). Another example is her article in n.º 63, where she writes about the imminent launch of a new French periodical (*Gazeta das Damas*) and defends the desirability of female erudition with the argument that since Portuguese ladies copied French fashions they should likewise imitate French intellectual fashions.³¹ After the demise of the Francisca's periodical, she went on to publish poetry in book-form: *Fleurs* (1878), *Penas* (1912) and *As Palavras de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1916) – but none of these are available in the National Library of Portugal, indexing another case of loss of cultural memory.³²

There were many other female contributors to the magazine, and we are often afforded a glimpse of their provenance at the bottom of the verse or correspondence they sent in: predominantly as one might expect the three main cities, Lisbon and environs, Porto and Coimbra, but occasionally more remote provincial locations such as Viana, Guiães (Vila Real), and even S. Miguel (Azores), thereby fostering a sense of a nationwide female community, at a time when the building of railways and modernisation of other distribution networks was enabling faster links between the provinces and the capital. Among those with established credentials, one finds Maria Adelaide Fernandes Prata (1826-81),³³ and the poet Amélia Janny (1842-1914), the latter admittedly a rather more reluctant contributor.³⁴ As is often the case, many contributors only had a fleeting

³¹ Ana Maria Costa Lopes, *op. cit.*, pp. 411-412.

³² For further details see the entry Emília Adelaide Moniz da Maia in *Dicionário no feminino* (séculos XIX-XX) ed by Zília Osório de Castro and João Esteves, Lisbon, Horizonte, 2005, p. 303-304.

³³ Prata was the acclaimed translator of *Fingal: poema em seis cantos* (1867). For further details see Howard Gaskill (ed.), *The Reception of Ossian in Europe*, London; New York, Thoemmes Continuum, 2004. She had also been a contributor, along with several other women such as Maria Peregrina de Sousa, to the 1865 periodical *A Esperança*. Although an early supporter (she is present in every issue of *A Voz Feminina* from n.º 2 to n.º 8), Prata seems to have ceased her involvement after the first couple of months.

³⁴ Lopes incorrectly states that Amélia Janny did not contribute, for her poetry was published in n.º 19. She is however right in highlighting that the magazine also met with a refusal to contribute on the part of Maria Amália Vaz de Carvalho. Vaz de Carvalho, who would have been just over twenty-one at the time, is cited as having declined on the grounds that writing for the press was a male endeavour (see n.º 25, where Francisca scolds her attitude).

presence, even though Francisca took care to encourage every reader who wrote in. She excelled at gently coaxing contributions out of them, and did so successfully in several cases: a particularly telling instance was that of the Coimbra-based Amália Cândida Isabel da Costa.³⁵

Isabel da Costa initially sent in a letter in n.º 17 and was incited by Francisca to share some of her compositions: a poem of hers was published in n.º 19 (in tandem with further correspondence). Rather more unprecedented is the fact that in n.º 22 she was then given the editorial slot. In a well-written and forcefully argued opinion article, she revealed herself to be acquainted with John Stuart Mill's progressive ideas (one year before the publication of *The Subjection of Women*) but nonetheless cogently argued that women should not seek political rights. Her article instantly sparked off a range of responses. Fraser, Green, and Johnston comment that the "journalism of the periodical press was a fundamentally provocative and reactive medium, initiating dialogue on topics of the day, and demanding a response"³⁶ and in this instance this was certainly the case, as a heated debate on the topic ensued over the next few months. Mariana Angelica de Andrade penned the next editorial (n.º 23) and reinforced Isabel da Costa's position, defending the right of women to education, while remaining silent on the subject of the (un)desirability of female engagement in the political arena. By contrast, in n.º 25, Francisca's husband, William Wood passionately argued for actual political rights for women. He explicitly praised 'homens sensatos, tais como Mr Stuart Mill, que creem dever a mulher exercer em toda a amplitude da esfera pública, a influência a que as suas faculdades inatas são adaptadas; que desejam vê-la analisar os grandes tópicos do bem e do mal público; enfim, lançar o peso da sua influência moral e intelectual na balança da justiça' (n.º 25).

³⁵ Another example is that of Delfina Vieira Caldas, who wrote in n.º 24. She went on to publish in the pages of the periodical, short translations (n.º 27) or an autobiographical piece 'A Amizade' (n.º 50) and a different piece with the same title (n.º 92). The value placed on woman's friendship rather than romantic heterosexual love fits in with the ethos of the magazine which enabled an informal female support network.

³⁶ Cited in Linda Hughes, "Sideways!: Navigating the Material(ity) of Print Culture", *Victorian Periodicals Review*, vol. 47 (2014).

This is arguably one of the most significant debates in the pages of the periodical and it is important to read it sequentially as the texts are dialogical: we cannot help to notice that we do not hear from Isabel da Costa again, even though it had been the publication of her editorial that had brought out into the mainstream a highly contentious issue. Over the next few weeks, after Andrade stuck to her belief that 'mulher política! Deus me livre de tal' (n.º 30), the debate shifted to the need for female education, something all the main contributors could subscribe to: for instance a piece by F. A. de Matos in n.º 32 was followed by several editorials by Francisca Wood on the matter. But the genie was out of the bottle and the subject of women in politics did not go away: in n.º 39, Francisca Wood herself brought it back, making the point that it was essential to distinguish between political rights and political obligations (her article was entitled 'Delírio Rábido-Político', which functioned as a humorous pre-emptive strike, given the heterodoxy of what would have been at the time a minority view). According to her, women should have the same rights as men even if they chose not to exercise them in the public arena. The disagreement continued to occupy the front pages: as previously mentioned, a further editorial by Andrade in n.º 41 brought out Guiomar forcefully into the debate in n.º 42, paving the way for further airing of progressive views, including the series of articles by Francisca Wood on 'As Senhoras inglesas e o direito eleitoral'.³⁷ In short, given the diversity of the positions defended, the periodical showcased not only women's ability to engage in reasoned debate but also their democratic right to disagree with each other.

Naturally, not all contributors felt equipped to argue for or against female political involvement. For this reason it is worth dwelling on the today unknown names of the three 'beginners' cited by Francisca in her aforementioned 'Declaração', 'As meninas Caron, Lília Torres, e Sofia Cunha', and their early attempts at writing for public consumption. The offerings of Anne Marie Caron and Lília Torres, spread over several issues from the beginning, imply greater maturity than the more modest ones penned by Sofia Nesbitt Cunha. Lília Torres contributes with tra-

³⁷ See Cláudia Pazos Alonso, "Spreading the Word: the 'Woman Question' in the periodicals *A Voz Feminina* and *O Progresso* (1868-9)", *op. cit.*

vel sketches across several Portuguese locations (n.º 18-24). Her style earned her the praise of a male reader who wrote a letter transcribed by the Editor. She did not disclose his identity referring to him simply as a 'literato de Coimbra' (n.º 26).

Unlike Lília Torres, who seems to have had no further input thereafter, Anne Marie Caron became a long-standing contributor. A sequential examination reveals how Francisca was able to nurture her and Sofia Nesbitt Cunha, thereby encouraging them both to maintain an ongoing presence in the periodical. From the outset Caron's first signed piece was serialized fiction in French: *Aurélie et Eliska ou les deux amies*, dedicated to 'A Mlle Elvira Augusta Andrade' (n.º 17-45), an offering that signalled significant literary ambition. The Editor's decision was to publish it in the inside pages possibly because that it was written in French, but this was also in keeping with the fact that Caron, unlike Torresão, was unknown to the readership. Immediately after her serialised novel came to an end, Caron took on the fashion rubric (n.º 46, 47, 51, 56, 61, 64, 69, 74 where she signs as Anna Caron). She also wrote letters, addressed for instance to Mariana de Andrade (n.º 37 and 38). The first is especially interesting because it provides further evidence of Francisca's mentoring role, as Caron reveals how much she enjoyed spending time with the Editor: 'delicio-me às vezes horas e horas a ouvi-la conversar, não é assim que se forma o pensamento? Que a inteligência se robustece?'. Caron remained a presence almost right to the end, with pieces such as 'Victor Hugo e os inocentes' (n.º 57, about charity work) or Mina Auck (n.º 63), as well as a letter to the Editor (about the fact that in France important cultural icons such as Alexandre Dumas were promoting opportunities for women to further their learning, n.º 66). There were also translations: an anecdote by Fénelon in n.º 91, or serialised fiction 'A Americana' in n.º 97-100. The diversity of her range suggest that Francisca wished to keep her on board and help her to find her voice, but the fact that she was never published on the front page indicates perhaps a lesser profile.

Perhaps the most curious case is that of Sofia Nesbitt Cunha, who again would not be tasked with any editorials, a fact that can be easily understood once we realise that she was introduced by Francisca as being a 'menina de quinze anos'. Her first contribution took the form of a letter written in English (n.º 17). This endearing piece revealed Cunha's eager

interest in the novels by Torresão and Caron, serialised within the pages of the magazine. As well as Portuguese and English, Sofia read French fluently, and her missive disclosed that she was in the process of reading *Les aventures de Télémaque* by Fénelon – an interesting choice given the image, gleaned from the likes of Eça and unfortunately still prevalent today, that women at the time only read second-rate novels. Since it transpired later that Sofia was one of Francisca's pupils (n.º 41) this choice is perhaps above all revealing of Francisca's didactics intentions, for the latter could surely not have failed to notice that *Télémaque's* tutor, Mentor, turned out at the end of the tale to be a female entity Minerva, goddess of wisdom. The same letter contained a reference to rehearsals of *Macbeth* which suggests that Francisca galvanized her charges into activities such as amateur dramatics (in the privacy of her own house). Sofia Nesbitt Cunha translated *faits divers* from English into Portuguese: 'O Terramoto nas ilhas de Sandwich' (n.º 30), 'O Espiritualismo' (n.º 32).³⁸ From French she translated texts such as 'A Cuia' (n.º 37), 'Crueldade para com os animais' (n.º 39), both on topics close to Francisca's heart: the futility of female vanity and animal rights. Given Sofia's youth, one suspects Francisca must have guided her choices and asked her to try her hand at translating specific self-contained pieces. By the time the periodical drew to a close, Sofia had graduated to a literary translation from English, sustained over three issues: 'Romance numa carruagem a vapor' (n.º 100-102).

In a similar vein, we can perhaps briefly allude to the later case of Elisa Elliott (whose name, like that of Sofia Nesbitt Cunha, suggests a distinctly British connection). Although she wasn't one of the six names mentioned in Francisca's 'Declaração', her presence as a latecomer gives us a telling indication of Francisca's *modus operandi* in terms of promoting young female voices and nurturing their talents. In an open letter, Francisca had rebuked a male reader, João A. Elliott, for believing that he was entitled to determine how far his younger sister's intellectual aspirations were allowed to go: he deemed culture to be fine but not politics (n.º 78, 117). The name of his younger sibling was not disclosed at that point in time, but it seems reasonable to speculate that it was Eliza Elliott, whose

³⁸ A rather unexpected translation for 'spiritism'.

translation from English of a novella, *Cecilia*, was serialised soon after in n.º 84-89. In effect, Francisca was offering this young woman an intellectual opening, presumably in a bid to counter the prevailing limitations of her milieu. Her mentoring role extended to allowing Eliza Elliott the pleasure of seeing her work immediately published in book form by Tip. Luso-Britânica.

Conclusion

Under the enlightened leadership of Francisca, *A Voz Feminina* and its successor *O Progresso* engendered a woman-centric, mutually reinforcing appreciation of solidarity through the development of an inspiring collaborative project. Teresa Salvador makes the general point that:

As revistas femininas não são o género menor de uma espécie. Para o reconhecer, basta atender à crítica situacional e às propostas reformistas de certos artigos, entre os quais os dedicados ao sufrágio, ao divórcio, à educação e à formação profissional, artigos de provocação e resistência, que mobilizaram o público para o debate de ideias e que constituem, no seu todo, um legado de posições em confronto, com múltiplas variações. As revistas femininas são, como quaisquer revistas, plataformas de fixação de ideias e, por conseguinte, suportes incontornáveis para a história das mentalidades e dinâmicas sociais.³⁹

The present article has focused on a representative range of female contributors within a periodical that was launched three years before the famous 1871 Casino Lectures. Ahead of these, it signalled a turning-point in terms of conceptualising modernity from a gendered perspective. Surrounding herself with a team of trusted, loyal core members of either sex, some naturally more talented than others, Francisca was not only able to nurture the greater participation of women in what was, after all, an eminently public space, but also to launch important debates concerning female paradigms in a shifting cultural landscape. There is no doubt that

³⁹ Teresa Salvador, "Em torno dos periódicos femininos", *Cultura: revista de história e teoria das ideias*, vol. 26, 2009, pp. 95-117 (p. 95) (available at <<http://cultura.revues.org/425>>, accessed on 13 October 2016).

she became a significant role model. Francisca's policy was to 'catch them young' in the hope that later in life they would pass on to their own daughters, female friends and relatives the self-belief, intellectual curiosity, and strong work ethos that she had demonstrably sought to cultivate in them.

We do not know what became of any of contributors identified as beginners in Francisca's 'Declaração'. They do not seem to have subsequently published anything in book form – or at least nothing is available in the National library of Portugal under their maiden names. As for the more experienced contributors, it stands to reason that Francisca would have rejoiced in their subsequent achievements, especially the long and productive literary career of the combative Torresão who, in many ways, can be regarded as her intellectual heir. As for the radical modernity underpinning Francisca's own achievements, showcased in her groundbreaking periodical, it falls on us today to make sure that they are remembered and properly commemorated. As we draw close to the 150th anniversary of the launch of *A Voz Feminina*, now is surely a timely moment to celebrate a periodical intent on rethinking gender roles.

Modernismo português e discurso feminino em Pessoa, Almada e António Ferro

DIONÍSIO VILA MAIOR

Universidade Aberta/CLEPUL

Equacionar a *crise do sujeito feminino*, no discurso literário modernista, obriga, antes de mais, a que se reflita sobre algumas questões nucleares (que, inter-relacionados, constituem como que as variações de um tema comum): refiro-me, em particular, à contextualização dessa *crise do sujeito feminino*, à identificação recorrente desse sujeito com o real e à coisificação desse sujeito.

Aceitando-se os parâmetros entretanto avançados, pode igualmente valorizar-se a ligação (frequente, aliás, no *discurso* literário modernista) da mulher à indumentária. Só então se justificará uma outra aproximação desta questão, cujo rumo operativo pode conduzir à análise dos problemas da sexualidade e, por último, da *representação* física do sujeito feminino.

1. Num texto publicado na revista *Critical Inquiry*, intitulado "*Feminist Literary Criticism and the Author*", escreveu Cheril Walker: "Yes, I want to ask like Foucault «What difference does it make who is speaking?» But I want to answer, the difference it makes, in terms of the voices I can persuade you are speaking, occupies a crucial position in the ongoing

discussion of difference itself"¹. Em termos semelhantes, é inevitável ter-se em conta o modo como o sujeito feminino é *representado* nos autores sobre os quais pretende refletir (refiro-me aos modernistas Almada Negreiros, António Ferro, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro) – tanto mais importante, quanto o facto de, mediatamente, isso poder ter a ver com o estatuto genérico da mulher, se o seu tratamento se integra dentro de um quadro de pensamento patriarcal.

Dentro desta problemática, deve sublinhar-se, antes de mais, a importância de algumas reflexões já avançadas por Nelly Novaes Coelho. Num importante estudo sobre a *presença da mulher* em Almada, intitulado "A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros"², Nelly Novaes Coelho defende que aquela *presença* se encontra intimamente ligada "à problematização das relações homem-mulher, no mundo-em-crise da primeira metade do século"; e continua, logo a seguir:

Referimo-nos, evidentemente, à crise desencadeada, desde fins do século XIX, nos rastros do avanço científico, positivista [...], [que] destruiu o *centro sagrado* em que assentava a nossa civilização ocidental (cristã, patriarcal, sexófoba, burguesa...). Destruição que, acarretando a *perda do sentido transcendente* da vida humana, ao mesmo tempo invalidou uma das bases da civilização cristã: o *interdito ao sexo* [...]. Interdito que estigmatizou o sexo, como pecado, e consagrou definitivamente a *imagem feminina dual*: a mulher *pura* e a *impura* (a casta e a pecadora), faces então vistas como inconciliáveis e excludentes³.

De notar sobretudo o significado assumido, nestas palavras, por três ideias, que se impõem desde logo como cardinais: a crise finissecular que, de forma ativa, contribuiu mediatamente para a crise no terreno das conceções religiosas no que à consideração do papel social, familiar e sentimental da mulher diz respeito; em segundo lugar, a liberdade a que, ao nível das coordenadas comportamentais no plano da sexualidade,

¹ Cheryl Walker, "Feminist Literary Criticism and the Author", *Critical Inquiry*, 16, 3, 1990, p. 571.

² Nelly Novaes Coelho, "A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros. Entre a ótica modernista e a tradição herdada", *Quinto Império. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, 9, 2º Semestre, 1997, pp. 67-90.

³ *Op. cit.*, p. 68.

conduziu a subversão da noção de “*interdito*”; em terceiro lugar, o facto de esta subversão poder ser considerada como ponto de partida para que, na consciência coletiva (europeia e, no caso concreto, portuguesa), o sujeito feminino aparecesse estética e literariamente representado de modo ambivalente (“a mulher *pura* e a *impura*”).

Ora a Literatura é, como se sabe, uma prática de específicos contornos sociais, os quais funcionam sempre enquanto fatores de ativação de uma produtividade discursiva que não pode ser encarada à margem de um *terreno interindividual* (para utilizar uma expressão de Bakhtine).

Confirmando-se, entretanto, que, na literatura portuguesa que precede as manifestações literárias das duas primeiras décadas do século XX, a presença do sujeito feminino se distribui por níveis representativos diversificados, onde os índices de informação estético-literária apontam para a sua secundarização ou coisificação; aceitando-se as reflexões avançadas por Nelly Novaes Coelho; reconhecendo-se uma então não muito forte representatividade “de vozes femininas”⁴ no nosso Modernismo; conhecendo-se a capacidade dos nossos modernistas para a representação da atmosfera de uma época particularmente marcada pela crise do sujeito feminino, é mais fácil apreender, em alguns dos seus textos, a “imagem degradada da mulher”, a imagem de um sujeito tantas vezes encarado como “objeto do desejo-sem-paixão”.

2. Repare-se, por exemplo, no modo como, em *Mima Fatáxa*, de Almada Negreiros, se dá a identificação entre a mulher (uma cigana) e a cobra:

E de bruços, como uma cobra a espojar-se, começou a juntar os frutos espalhados. E os seus olhos de gata, de gata que brinca nos telhados vermelhos com a lua branca, mais do que amoras colhiam⁵.

António Ferro, por seu lado, depois de, em 1922, na sua conferência intitulada *A Idade do Jazz-Band*, se referir criticamente às “mulheres de

⁴ Ellen Sapega, “Para uma aproximação feminista do modernismo português”, *Discursos*, n.º 5, Outubro, 1993, p. 67.

⁵ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Poesia*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. I, 1990, p. 70.

hoje que tanto desconfiam dos modernistas”, acentua, de um modo geral, que as mulheres, “nossas inimigas, têm sido as nossas cúmplices... O que seria, por exemplo, da minha conferência sem as mulheres?”⁶. No artigo publicado em 18 de Maio do ano anterior, no *Diário de Lisboa*, intitulado *Gallito, o Bailarino*, descrevera Pavlova como “penugem de ave, lago e cisne”⁷ – em termos semelhantes, aliás, aos que, em *Hollywood, Capital das Imagens*, utilizaria para descrever Anita Stewart⁸. Em *Leviana*, escrita em 1919, descrevendo a personagem principal (a mesma que, numa das cartas, assina “a tua querida girafa”)⁹, dizia o narrador que os olhos dela “eram dois gatos assanhados, de unhas afiadas... [...] Os dentes, em ossadas, esqueléticos”¹⁰. Em Novembro de 1920, numa conferência sobre Colette, António Ferro identificara os gatos com as mulheres, no que de paralelo encontrava entre eles: vadiagem, sensualidade, ócio, preguiça¹¹. Mais tarde, num dos contos dedicados a Mário de Sá-Carneiro, e que leva o título homónimo da antologia onde se insere, *A Amadora dos Fenómenos* (publicada em 1925), é bastante significativa a animalização de Mercedes: José Maria, para festejar um negócio, convida Mercedes para irem à feira, ver os “fenómenos e as feras” (a mulher elétrica, a vaca com braço de homem, a aranha com cabeça de mulher). Aí, Mercedes adota progressivamente atitudes estranhas, como que identificando-se com aquelas aberrações, evidenciando, com cada vez mais intensidade, atitudes anímicas. É assim que Mercedes, na barraca da aranha com cabeça de mulher, “diz coisas incoerentes, pretende que ela [Mercedes] tem cabeça de aranha e corpo de mulher... Mas na barraca das feras é que José Maria começa a ter medo de Mercedes”; e acrescenta logo a seguir o narrador:

⁶ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, pp. 214-215.

⁷ *Op. cit.*, p. 121.

⁸ António Ferro, *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora / Arthur Brandão & C^a, s/d [1931], p. 39.

⁹ António Ferro, *Leviana*, Lisboa / Porto, Contexto Editora / Livraria Civilização, 1996, p. 44.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 9.

¹¹ António Ferro, *Colette, Colette Willy, Colette*, Lisboa / Rio de Janeiro, H. Antunes Editor, 1921, pp. 40-41.

Ao ouvir os rugidos inofensivos de certo leão desiludido, Mercedes não se contém: morde-se toda e solta gritos de fera no cio... Na barraca da serpente toda enrolada em seu aquário, Mercedes garante a José Maria que em casa lhe vai provar que também é capaz de se enrolar como aquela víbora...¹²

Estes procedimentos estético-literários são, aliás, utilizados com alguma recorrência: no artigo *Mesa Reservada para o ABC*, de Fevereiro de 1921, António Ferro refere-se, com algum desabrimento, a uma francesa “para amostra” que se encontrava numa ceia no Avenida-Palace, “uma francesa esguia, uma enguia para o anzol do meu aparo”¹³; num outro, intitulado *Lili*, de Novembro de 1919, António Ferro compara Lily Carré a uma “gata francesa, eléctrica, decorativa”. Para além disso, coisifica-a, ao identificar a sua cabeça com uma “bola de ouro”, como “uma péla que se joga de mão para mão, pela noite fora”, e ao considerá-la, resumidamente, como uma “Boneca de loiça”¹⁴.

3. Ora, constitui justamente a coisificação da mulher um outro procedimento, visível essencialmente na produção de António Ferro, que por vezes retira ao sujeito feminino a consciência que lhe permitiria assumir-se na sua dimensão plena de sujeito. E, com efeito, se atentarmos em dois textos seus de índole futurista, programática e manifestatária, *A Arte de Bem Morrer* e *A Idade do Jazz-Band*, encontraremos múltiplas elaborações discursivas, cuja peculiar dinâmica de extração imagética com que o autor aborda a mulher sustenta, inegavelmente, o cunho e o sentido coisificantes daquela. No primeiro texto, escreve:

[...] não há nada mais parecido com um móvel, com todos os móveis, do que uma mulher... Pois não é a mulher a nossa cadeira predilecta, o nosso maple? Os seus cabelos sobre os seus olhos eléctricos – não são o nosso *abat-jour*, o *abat-jour* da nossa intimidade? Não é ela a nossa estante, a estante donde saem os nossos

¹² António Ferro, *A Amadora dos Fenómenos*, Porto, Livraria e Imprensa Civilização Editora, 1925, p. 15.

¹³ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 278.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 102.

livros, os nossos versos? A mulher é um móvel, um móvel tão móvel, que é frequente vir a prateleira abaixo... Não se zanguem as mulheres com este confronto. [...] As mulheres são móveis, porque, movendo-se sempre, vivem para estar, para dar conforto à Vida...¹⁵

As palavras citadas são já por si muito sugestivas, no que concerne à forma como o autor desumaniza o sujeito feminino. Mais: ilustrando logo a seguir o seu raciocínio, recorre a exemplos que acentuam com maior veemência a configuração negativa da mulher, exemplos esses que de forma bastante impressiva ajudam a visualizar as suas concepções: é assim que se refere às “mulheres-secretárias”, às “mulheres-cofres”, às “mulheres-guarda-jóias...”, às “mulheres-pianos”, às “mulheres-toilettes”, às “mulheres-cabides” e às “mulheres-cómodas”. E a coisificação do sujeito feminino encontra-se ainda mais evidente n’*A Idade do Jazz-Band*, quando Ferro identifica a mulher com uma “boneca” e com o “lar do Homem”¹⁶ – um procedimento que aparece, aliás, reiteradamente em António Ferro – sobretudo quando este tem em conta o processo de *despersonalização* a que a mulher foi sujeita com a sua artificialização pela moda e pelo gosto excessivo da indumentária.

Bastaria, lembrar, por exemplo, o modo como Ferro, no registo jornalístico, compara, ou identifica, a mulher com uma boneca (em *Hollywood, Capital das Imagens*¹⁷, em *Praça da Concórdia*¹⁸, ou n’*O Elogio das Horas*)¹⁹. No registo literário, encontramos igualmente copiosas referências: no conto *A Feia*, as “pernas em zig-zag de certas coristas, de certas bonecas de trapos que se julgam mulheres”²⁰; no conto *O comboio dos maridos*, as filhas de Maria da Graça (“Vestida como um *magazine*”), vistas pelo narrador como “duas bonecas abandonadas”²¹. Já em *Leviana*, esta perso-

¹⁵ *Op. cit.*, p. 182.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 206 ss.

¹⁷ António Ferro, *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora / Arthur Brandão & C^a, s/d [1931], p. 66.

¹⁸ António Ferro, *Praça da Concórdia*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1929, p. 102.

¹⁹ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 54.

²⁰ António Ferro, *A Amadora dos Fenómenos*, Porto, Livraria e Imprensa Civilização Editora, 1925, p. 66.

²¹ *Op. cit.*, p. 105.

nagem é identificada como “uma grande boneca desengonçada”²² – o que certamente não valerá como indício para o sentido subjacente à imagem de perversidade com que se encontra identificada essa personagem. E, sobretudo no que concerne à mulher do teatro e do *music-hall*, Ferro evidencia algumas marcas que mediatamente reenviam para uma dimensão ideologicamente significativa, quanto mais não fosse pela contundente e negativa conceção que, numa conferência proferida no Rio de Janeiro, em 1922 (intitulada *A Companhia Lucília Simões*), apresenta das mulheres “perversas”, aquelas “para quem o corpo é a maior glória”, aquelas “que cultivam o mal sem convicção, por diletantismo”²³.

Em última instância, serão essas referências (onde perpassa um diapasão de teor visivelmente falocêntrico)²⁴ que acabam por acentuar uma recorrente coisificação daquele sujeito – coisificação essa que se alarga, aliás, noutros passos, quando significativamente empresta à mulher particularidades que a especificam como objeto, seja ele um automóvel (no conto *A Amadora dos Fenómenos*), um carrinho de linhas (na novela *Leviana*), ou um punhal e um cartaz (no artigo *Mademoiselle Esqueleto*).

4. Não tem nem significado, nem alcance estético-literário muito diversos a forma como, no romance de Almada, *Nome de Guerra*, Antunes vê uma mulher ricamente vestida, quando, após a sua separação de Judite, “nasce pela terceira vez”. Depois de ouvir a confissão de Judite – de que tudo o que contara sobre a sua vida (o filho, o casamento, o divórcio, os

²² António Ferro, *Leviana*, Lisboa / Porto, Contexto Editora / Livraria Civilização, 1996, p. 37.

²³ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 231.

²⁴ Idênticas referências podem encontrar-se na prosa ficcional de Sá-Carneiro, nomeadamente na novela *Loucura*, na conceção que de modelo o escultor Raul Vilar apresenta a Marcela – embora nessa conceção possamos também ver um subterfúgio de Raul para afastar os ciúmes de Marcela em relação a Luísa Vaz (com quem entretanto acabará por ter uma relação extramatrimonial). Numa discussão entre marido e mulher, pergunta Raul a Marcela: “– Por que te pões amuada? Não queres que eu trabalhe? Ciúmes... Ah... ah...”; e logo a seguir profere: “Um modelo é um manequim sem vida... uma coisa apenas... uma coisa bela, é certo” (Mário de Sá-Carneiro, *Princípio e Outros Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d, p. 169).

pais, a morte da mãe) era mentira – e depois de ter recebido indiferentemente a notícia da morte de Maria, Antunes deixa-a; fecha-se num quarto de Hotel, e regressa à sua intimidade. Algum tempo mais tarde, num café, onde pensa no contrabalanço que na sua vida tiveram Maria, por um lado, e Judite, por outro, repara num automóvel de luxo parado diante do café, com um casal: ele, talvez fosse um estrangeiro; ela, luxuosamente vestida, desperta-lhe particularmente a atenção:

O Antunes não se recordava de ter visto nunca uma mulher tão elegante e tão ricamente vestida. O volumoso casaco de peles parecia guardar ainda a corpulência da enorme fera esfolada, e só deixava de fora uma máscara de pó-de-arroz e duas canelazinhas de menina. Dir-se-ia tratar-se de um objeto de luxo cujo estojo não tinha ficado bem fechado, e que podia desta maneira deslocar-se com o seu próprio estojo²⁵.

Note-se, assim, na forma evidente como, pela perspetiva de Antunes, somos conduzidos para um processo de despersonalização da personagem: da imagem geral de mulher “elegante”, a ótica de Antunes centra-se no “casaco de peles” que a personagem traz vestido, que “parecia guardar ainda a corpulência da enorme fera esfolada” (notando-se uma certa ambiguidade no jogo estilístico entre o animal morto e a própria personagem), para depois concluir metaforicamente com a impressão geral com que fica da personagem (considera-a um “objecto de luxo”). Como se vê, a representação da personagem feminina aparece, nesta fase do romance, motivada por objetivos que parecem nítidos no que de significação ideológica contêm, deste modo se verificando em Almada o que observámos já em alguns textos de António Ferro.

E se acrescentarmos uma súmula de formulações feitas por António Ferro acerca da relação que ele encontra entre a mulher e a indumentária, conseguiremos igualmente os fundamentos necessários que, de acordo com a dinâmica até aqui imprimida, nos possibilitam compreender ainda melhor a problemática da crise do sujeito feminino. Sobre essa relação, escreve António Ferro, no prefácio de *Mar Alto*, que esta peça “é o drama da

²⁵ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, 1992, p. 185.

mulher que se transforma num manequim para manter o amor dum poeta do século doentio e artificial”; e, pouco depois, enuncia:

A mulher nua pertence à Arte; *a mulher vestida pertence à Vida*.
[...] A mulher que não se veste bem é a mulher nua de espírito. [...] Na vida, para inspirar amor, tudo precisa de ser arranjado, de ser vestido: uma mulher, uma casa, uma cidade, uma ideia... *A mulher só tem epiderme quando se veste*. Não é uma verdade minha²⁶.

O que estas palavras sugerem é, em primeiro lugar, a aproximação que Ferro encontra entre a indumentária (feminina) e a existência quotidiana (esboçando por aí mais uma vez aquilo que ele considera como a artificialização da mulher); em segundo lugar, a justaposição ‘pele da mulher / indumentária’, desde logo acabando esta aproximação por se definir como dominante não só nesta reflexão, mas também na peça dramática. Com efeito, depois de Luís confessar o roubo a Madalena, sua esposa, esta, por sua vez, revela-lhe a sua relação extraconjugal com Henrique, tida, segundo ela, por uma única razão: reforçar o seu guarda-roupa, em função do qual continuaria vivo o amor de Luís por ela.

5. Como poderíamos confirmar com muitos outros exemplos, o sujeito feminino é, com António Ferro, não raras vezes esvaziado da sua dimensão subjetiva. E, em certa medida, as virtualidades significativas que decorrem desse esvaziamento confirmam-se sob diferentes ângulos através dos quais a mulher é equacionada. Um outro ângulo incide, por exemplo, sobre a relação estabelecida entre a mulher e a sexualidade, relação essa que revela de igual modo uma dívida para com um substrato cultural profundamente enformado por pressupostos patriarcais²⁷.

²⁶ António Ferro, *Mar Alto*, Lisboa, Livraria Portugalíia Editora, 1924, pp. 58-59; itálicos nossos.

²⁷ Esta questão, pelo que ela envolve, acaba por mediamente nos remeter para a crítica desenvolvida no âmbito dos *estudos femininos*, nomeadamente para a primeira fase em que essa se manifestou. Recorde-se que a funcionalidade do *discurso feminista*, enquanto *discurso ideológico* (entendido como o “resultado da formulação de um enunciado capaz de fazer circular, no corpo social em que se inscreve, sentidos que representam, de forma normalmente velada, as diretrizes fundamentais de uma ideologia” [Carlos Reis,

No artigo *Livros e Bonecas*, publicado em 7 de Abril de 1921, no *Diário de Lisboa*, Ferro considera que os livros “são bonecas” e as bonecas, “livros”; e acrescenta: “Mas as mulheres, meu Deus, são bonecas e livros...”²⁸. Parece evidente que, em ambas as identificações, o ponto de ligação com os dois objetos se encontra, neste contexto, no caráter lúdico subjacente à utilização destes, inferindo-se por aí a conceção acerca da mulher como simples elemento[-objeto] de diversão e mero passatempo. Esta noção mais não faz, afinal, do que intensificar o modo como o sujeito feminino é por vezes considerado por Ferro (que assim parece estar conivente, de um modo geral, com uma sociedade cujas convenções critica)... O mesmo Ferro, aliás, que já na conferência sobre Colette se pronunciara negativamente sobre a capacidade das mulheres para a criação dramática: “Para se fazer teatro é preciso ser inteligente, primeiro que tudo. As mulheres só são inteligentes, quando não têm mais nada que fazer. [...] Não... Elas nunca saberão fazer teatro; limitam-se, infelizmente, a fazer cenas...”²⁹.

Este posicionamento assumir-se-á sem ambiguidades, no plano literário, n’*A Amadora dos Fenómenos*, nomeadamente no conto *Sombras em Relevô*, onde uma senhora obesa se casa com Manuel do Ó. Manuel do Ó, tendo-a “servido apenas uma vez”, revela, contudo, para com ela um com-

O discurso ideológico do Neo-Realismo português, Coimbra, Almedina, 1983, p. 242]), resulta de uma específica evolução cultural que, de forma muito visível no feminismo norte-americano, revela um leque de vetores ideológicos e metodológicos particularmente fecundos, distribuídos por três andamentos. O primeiro passa fundamentalmente pelo ataque direto ao *male sexism* (pondo-se assim em causa o substrato cultural acima referido). No segundo, transparecem as linhas de força normalmente articuladas com o estudo da expressão da subjetividade feminina, ou seja, com a análise da *women’s writing*. O terceiro incide sobretudo em atitudes críticas sintonizadas com reflexões provenientes da Teoria Literária, psicológica, social e histórico-cultural. Sobre este assunto, veja-se Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Methuen, 1985, pp. 50-51; K. K. Ruthven, *Feminist Literary Studies: An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 20-21; Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977, pp. 5-10.

²⁸ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 126.

²⁹ António Ferro, *Colette, Colette Willy, Colette*, Lisboa / Rio de Janeiro, H. Antunes Editor, 1921, p. 33.

portamento de completo desprezo, maltratando-a continuamente: “[...] a senhora volumosa, aos maus tratos do brutamontes, foi desinchando, foi emagrecendo, até ficar reduzida a uma triste pele de coelho... Um dia, nem pele conseguiu ser... Fez-se alma, morreu e ganhou o céu pelo muito que sofreu a Manuel do Ó”³⁰.

Compare-se, a este propósito, esta passagem com uma outra do romance almadiano *Nome de Guerra*: lembre-se, por exemplo, a explicação que D. Jorge fornece ao condutor do táxi acerca do número limite de passageiros, quatro, que o mesmo veículo poderia levar. Tendo entrado neste com Antunes e quatro mulheres (entre elas, Judite), afirma ao motorista que “dois homens e quatro mulheres é inferior a quatro homens”³¹. Mais tarde, depois de uma discussão originada por uma provocação de D. Jorge, e continuando este a mostrar grande desprezo pelas mulheres, sai da viatura e pronuncia:

- Essas três gajas que não retilaram com o alfinete descem aqui. Ordinário, marche!
- As três raparigas apearam-se.
- Agora a gente deixa aqui as madamas. A primeira que chegar onde o carro estiver, sobe. As outras duas ficam desclassificadas. Motorista, Siga!³²

Mais ainda: repare-se como, neste mesmo romance, se confirma a articulação entre a mulher “imaculada”, inconspicua, “noiva de Antunes” (Maria), e a mulher devassa, “contaminada”, frequentadora de clubes (Judite), acabando, afinal, o narrador por representar, no reduto literário, a visão claramente falocêntrica e machista então predominante.

Em Almada, essa visão já se vislumbrara, note-se, em *Salimbancos*, na violência sexual exercida sobre Zora³³, e n’*A Cena do Ódio*, onde a figura da mulher se intersecciona, na representação que dela faz Almada,

³⁰ António Ferro, *A Amadora dos Fenómenos*, Porto, Livraria e Imprensa Civilização Editora, 1925, p. 25.

³¹ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, 1992, p. 54.

³² *Op. cit.*, p. 58.

³³ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Contos e Novelas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. IV, 1989, pp. 45-46 e 47.

com o desejo e a sexualidade. O mesmo se passa, aliás, com a engomadeira, na narrativa homónima, onde aquela passa variavelmente por experiências que simplesmente não a dignificam, acabando mesmo por se prostituir com qualquer um (depois de ser enganada por um caixeiro que embarca para Lourenço Marques e depois das relações com o Sr. Barbosa, com o narrador e com a varina). Nesta “novela”, onde Almada representa a visão patriarcal do seu tempo³⁴, “surge a imagem-de-mulher que vai habitar o universo almadiano: a mulher *impura*. [...] a mulher vulgar, desvalida, inconsciente de si mesma, resignada ao fatalismo de sua condição de fêmea: objeto do desejo-sem-paixão, aviltada pelos homens e pela sociedade, sem se dar conta disso”³⁵ – encontrando-se esta imagem forçosamente ligada ao estado dos valores éticos e morais pelos quais a sociedade de então se regia³⁶.

³⁴ As posições de Ellen Sapega (1993) e de Nelly Novaes Coelho (1997: 81) acerca desta questão são muito esclarecedoras.

³⁵ Nelly Novaes Coelho, “A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros. Entre a ótica modernista e a tradição herdada”, *Quinto Império. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, 9, 2º Semestre, 1997, p. 79.

³⁶ *Op. cit.*, p. 81. Para uma análise deste texto, no que diz respeito a esta questão e a outras com ela relacionadas, cf. ainda: David Mourão-Ferreira, “almada, ficcionista” in *Almada* [Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 98-100; Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 563-566; José-Augusto França, *Amadeo & Almada*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1986, pp. 206-207; Jorge de Sena, *Estudos de literatura portuguesa-III*, Lisboa, Edições 70, 1988a, p. 164; Ellen Sapega, *Ficções modernistas – Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, Lisboa, ICALP, 1992, pp. 41-60; Ellen Sapega, “Para uma aproximação feminista do modernismo português”, *Discursos*, nº 5, Outubro, 1993, pp. 67-80; Celina Silva, *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1994, pp. 103-104; Carlos D’Alge, *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*, Lisboa, ICALP, 1989, pp. 123 ss. Note-se, ainda a propósito da imagem acima referida (a imagem da “mulher *impura*”), que ela é, afinal, pontuada por virtualidades significativas opostas às que são adotadas num outro texto ficcional, publicado igualmente em 1917 (edição do autor), *K4 O Quadrado Azul*, onde aparece “a mulher superior, o eterno feminino (mas ainda inconsciente de si mesmo)” (Nelly Novaes Coelho, “A imagem degradada da mulher em Almada Negreiros. Entre a ótica modernista e a tradição herdada”, *Quinto Império. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, 9, 2º Semestre, 1997, p. 81).

Estas indicações valem de igual modo para algumas passagens da poesia de Pessoa e da narrativa de Sá-Carneiro. No caso de Pessoa, repare-se, por exemplo, na secção XIX, de *Epithalamium*, onde o sujeito poético, antes do apelo final à sexualidade, e concentrando-se no *crescendo* do frenesi que pouco a pouco se estende a todos os que assistem à festa de casamento, escreve alguns versos que, pela visualidade e sugestão, são particularmente significativos, no contexto em que nos encontramos:

Now are skirts lifted in the servant's hall.
And the whored belly's stall
Ope to the horse that enters in a rush,
Hal late, too near the gush³⁷.

Por outro lado, atente-se como em alguns textos narrativos de Sá-Carneiro se encontra uma cumplicidade do narrador para com uma determinada conceção que, em primeira e última instâncias, ilustra indubitavelmente a crise do sujeito feminino. Assume aqui importância central uma passagem da novela *O Incesto* (escrita entre Abril e Junho de 1912), onde o narrador, antes de tecer considerações sobre a educação que Luís de Monforte dera à filha, Leonor, e depois de duramente criticar a educação convencional que tiveram as “pobres raparigas” da sua idade, escreve:

Cegas elas próprias, educarão mais tarde identicamente as filhas.
E os homens clamam no seu orgulho revoltante de machos:
– A mulher é um ser inferior... em geral de pouca inteligência; fútil,
má e falsa³⁸.

É este desajustamento entre a educação em nome dos convencionais “bons princípios” e a educação de Leonor (leitura, sem restrições, dos bons livros, convívio com os amigos do pai, poetas, escritores e artistas) que acabaria, entretanto, por conduzir à constituição da personalidade de Leonor, caracterizada fundamentalmente pela sinceridade e pela espontaneidade que os seus dezoito anos patenteavam. De resto, o resultado da

³⁷ Fernando Pessoa, *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas Ingleses* (Tomo I), Lisboa, João Dionísio e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. V, 1993, p. 63.

³⁸ Mário de Sá-Carneiro, *Princípio e Outros Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d, p. 220.

“formação do seu corpo e do seu espírito” projetar-se-ia ainda na fisionomia de Leonor, “franca”, “corpo bem musculado, exuberante de alegria e de saúde”. É certo que a sua robustez física não a impediria de morrer com uma grave doença. Contudo, o que importa aqui considerar são dois pontos: em primeiro lugar, o perfil aberto e transparente que caracteriza a personalidade de Leonor – e que, apesar do simbolismo inerente à sua futura doença e morte, acaba por fazer vingar a noção de que a autonomia com que anticonvencionalmente Luís educa a filha permitirá a esta assumir um papel de protagonista na sociedade lisboeta de então; por outro lado, a compleição física – dominada pelas marcas de vigor e vivacidade (“exuberante de alegria e de saúde”), de quase virilidade, como salienta o narrador, ao referir-se ao seu “corpo bem musculado”, a lembrar o corpo da mãe, Júlia Gama (que fugira com um amante) –, cuja descrição feita pelo narrador acentua de igual modo o “corpo flexível de estátua grega admiravelmente musculada”³⁹.

6. Como quer que seja, para além de termos em conta as referências a partir das quais poderemos associar as implicações ideológicas que de certa maneira se encontram já sugeridas no que ficou referido, o que agora nos interessa é circunscrever a crise do sujeito, no que diz respeito ao privilégio de elementos relacionados precisamente com o discurso do e sobre o corpo. Sob este ponto de vista, torna-se evidente que a adoção dessa perspetiva se articula diretamente com o realce de estratégias de leitura que se centram nas componentes que rodeiam a representação do sujeito feminino, nos textos de Almada, Ferro e Pessoa.

Em *Nome de Guerra*, ilustra-se visivelmente esta dimensão particular da crise do sujeito feminino. No polo oposto àquele em que se encontra a Leonor de *O Incesto*, de Sá-Carneiro, e a Maria do romance almadiano, Judite é apresentada pelo narrador com os seus “dezanove anos cheio de cicatrizes”⁴⁰. Marcada desde logo pelo seu *nome de guerra*, esta personagem é descrita pelo narrador “com uma clareza gráfica sem piedade”⁴¹,

³⁹ *Op. cit.*, p. 208.

⁴⁰ José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, 1992, p. 153.

⁴¹ José-Augusto França, *Amadeo & Almada*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1986, p. 280.

refletindo-se o tipo de vida que leva nos sinais que fisicamente a marcam: “pescoço horrível”, “cova em triângulo entre as omoplatas”, “falha do pescoço”, “seios hediondos, partidos, duas excrescências inutilizadas”, “nádegas de rapaz”, “barrigas das pernas, grosseiras, saltimbancanescas”, “joelhos estropiados”, “pés horríveis [...] juntamente com as mãos”⁴². Sublinhe-se que não se trata aqui de estudar o que as estratégias representativas utilizadas envolvem do ponto de vista teórico. Interessa, sim, o facto de o narrador (ainda que mediatamente Almada pudesse demonstrar uma grande afeição por aquelas mulheres que, como Judite, Fernanda Morena, Celeste Burguesa e Maria Anã, trabalhavam em clubes noturnos) retratar nua e cruamente a “experimentada” Judite como uma “estátua mutilada da Verdade”⁴³. Esse retrato chega mesmo ao ponto de o narrador a encarar sinteticamente como alguém que “tinha escarrada num focinho animal a triste vida que levava”⁴⁴.

E o que dizer do texto de índole manifestatária *A Idade do Jazz-Band*, quando António Ferro, ao falar sobre a dança e as mulheres, acaba por abordar a relação entre dançar e pensar? Aí, interpreta que a dança “é a ideia fixa da Mulher, a ideia fixa do seu corpo”; e acrescenta: “Quando a Mulher dança, sai fora de si, sai fora de si a passear... [...] As mulheres dançam para não pensar, para que os corpos sejam inteligentes em seu lugar...”⁴⁵.

⁴² José de Almada Negreiros, *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, 1992, p. 144.

⁴³ *Op. cit.*, p. 153.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 145.

⁴⁵ António Ferro, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 213. Ainda em relação à forma como, nos textos de Ferro, a referência ao corpo feminino se propaga repetidamente, repare-se na situação-limite que se encontra na “novela em fragmentos” *Leviana*, mais concretamente numa carta que Leviana escreve ao narrador, onde, respondendo-lhe com uma atitude semelhante, confessa ter “fragmentado” o corpo daquele, recolhendo cada uma das parcelas em cada amigo que conhece: as sobrancelhas no Vasconcelos, o nariz no Jorge, os olhos no Riba de Alva... Dessa forma, com esse “trabalho de colecionadora”, como perversamente escreve, consegue o seu objetivo: “Matar saudades [do narrador] [...], em saudades dispersas do [...] [seu] corpo” (António Ferro, *Leviana*, Lisboa / Porto, Contexto Editora / Livraria Civilização, 1996, pp. 40-41).

O que dizer ainda d'*A Carta da Corcunda para o Serralheiro*⁴⁶ – cuja autoria Pessoa atribui a um pseudónimo seu feminino, Maria José –, no que fundamentalmente diz respeito ao facto de nesse texto desfrutarem de realce inegável os problemas da “escrita feminina” (com tudo o que, no contexto dessa *Carta*, isso envolve) e da alteridade?⁴⁷ Como não ligar esse texto à marginalização da voz feminina no nosso primeiro Modernismo? Em última instância, é assim que a *Carta* pode ser lida: como a representação de uma consciência feminina (Maria José) que enuncia um *discurso de amor* (através de uma carta de amor) e um *discurso do corpo* – potencialmente representados na superfície de um texto também suscetível de remeter à expressão diarística, que envolve componentes dialógicas relativamente intensas⁴⁸.

⁴⁶ Teresa Rita Lopes, *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, Vol. II, 1990, pp. 256-258.

⁴⁷ Note-se que falar, neste contexto, em “escrita feminina”, “escrita feminista” ou “escrita de mulheres” é considerar estas questões no quadro da problemática geral da representação do *eu* enquanto sujeito feminino associado às condições concretas e à configuração assumida por essa representação. Sublinhe-se, aliás, que já num outro estudo procurámos equacionar este e outros problemas com ele relacionados (Dionísio Vila Maior, “Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e *Discurso Feminino*”, *Discursos*, 5, Outubro, 1993, pp. 81-114): nesse texto, antes de nos debruçarmos sobre um dos pseudónimos de Fernando Pessoa, Maria José (cuja escrita reenvia mediatamente para o problema da marginalização do sujeito feminino), apoiámo-nos fundamentalmente em reflexões e teorizações diversas de Elaine Showalter, Alice Jardine, Toril Moi, Gisela Ecker, Teresa de Lauretis, Nancy Miller, Cheryl Walker e Rosi Braidotti. Foi, aliás, com base nessas reflexões que abordámos então alguns problemas importantes no domínio dos Estudos femininos: a figura da *autora* no âmbito dos estudos sobre as mulheres; o *pseudónimo*; a ruptura gradual (sobretudo a partir do século XIX, e conseguida sobretudo com a ajuda de projetos e atividades feministas) com uma *tradição de índole falocêntrica* (que concedia primazia à escrita masculina e marginalizava a mulher); as fases do *criticismo feminista*; as linhas de força do *criticismo feminista norte-americano* e do *ginocriticismo francês*.

⁴⁸ Como se sabe, quer o diário, quer a autobiografia constituem registos de eventos e vivências do sujeito que narra; ambos mantêm também, em termos de orientação de género literário, uma relação com o texto memorialista; note-se, aliás, que, segundo Jean Rousset, o diário constitui mesmo um subgénero da autobiografia (Jean Rousset, “Le journal intime, texte sans destinataire?”, *Poétique*, 56, 1983, p. 435). Porém, e é fundamentalmente o que aqui importa sublinhar, apesar das diferenças entre estes dois modos de escrita (Roger Cardinal, “Unlocking the diary”, *Comparative Criticism*, 12, 1990, pp. 76-79), o *outro* está sempre presente – ou numa perspetiva alteronímica (na autobiografia, e mesmo nesta *Carta* [poder-se-ia talvez pensar na relação entre o nome do senhor António e o nome de Fernando *António* Nogueira Pessoa]), ou numa perspetiva

De que se trata, afinal, esta *Carta*? Trata-se de um texto cuja autoria Pessoa atribui a Maria José, um pseudónimo feminino. Trata-se de um texto onde um *eu* feminino se mede compassadamente com uma existência repetitiva feita de silenciosas tristezas. Este *outro eu* Maria José, corcunda, ama secretamente o serralheiro António. E este nem imagina a paixão escondida daquela que o vê todos os dias por uma janela da sua casa amarela e que lhe escreve uma carta de amor (sem, contudo, a enviar). Nessa carta, escutamos os queixumes de quem, solitária, beija diariamente a angústia de imaginar que nunca será correspondida. Nessa carta, apercebemo-nos de uma vivência amorosa desabitada pela fortuna. Nessa carta, a voz feminina enuncia um *discurso de amor* e um *discurso do corpo*. Nessa carta, encontramos a voz de alguém que foi desafeiçoada pela sorte, de alguém que comparece na vida com uma aparência desencontrada com os padrões estéticos vigentes; e, como um dia disse Bakhtine, “le corps n’est pas quelque chose qui se suffit à lui-même, il a besoin de l’autre, d’un autre qui le reconnaisse et lui procure sa forme”⁴⁹. São esses padrões estéticos que nos reenviam para as conotações que o poder patriarcal ocidental sempre atribuiu à relação entre o corpo e o amor. Por isso, facilmente se compreende de que forma *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* se pode traduzir também como um dolorido discurso da fealdade física, quando a triste Maria José escreve: “Eu sou corcunda desde a nascença e sempre riram de mim. [...] gostaria [, senhor António,] que pensasse que é triste ser marreca e viver sempre só à janela”.

Entretanto, não se caia no desmando interpretativo de entender contiguamente o *eu* que aqui se lamenta com o cidadão Fernando António Nogueira Pessoa. É conhecida a única relação amorosa que teve Fernando Pessoa, com Ofélia Queirós. É igualmente conhecida a presença

pseudo-comunicacional (a carta de Maria José, onde o destinatário-vazio é o senhor António). Torna-se igualmente evidente que o texto que constitui a *Carta* assume um perfil dialógico, nos termos bakhtinianos, quando se defende a ideia de que “les discours les plus intimes sont eux aussi de part en part *dialogiques*: ils sont traversés par les évaluations d’un auditeur virtuel, d’un auditoire potentiel, même si la représentation d’un tel auditoire n’apparaît pas clairement à l’esprit du locuteur” (V. N. Voloshinov e M. Bakhtine, “La structure de l’énoncé” [1930], *apud* Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981b, p. 294).

⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 68.

(e a ausência) do sentimento amoroso na obra do poeta. No entanto, Maria José é um *outro eu* de Fernando Pessoa – do mesmo Pessoa que, em registo pseudonímico, assinou outros textos com dezenas de outros nomes, do mesmo Pessoa que, afinal, *criou* os heterónimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

Neste sentido, e porque de alguma forma encerra a noção de disfarce, devemos considerar *A Carta da Corcunda para o Serralheiro* num outro plano teórico: o que diz respeito, diretamente, à noção de *alteridade* estético-literária e, indiretamente, à noção de *pluridiscursividade*.

Por este prisma, a manifestação do sujeito feminino d'*A Carta da Corcunda para o Serralheiro* acaba por, em parte, representar a subversão do discurso monológico realizada pelo Pessoa dos heterónimos. E esta subversão vai mais longe; a subversão pessoana do sujeito monológico: remata a crise do sujeito cartesiano; prorroga a crise ativada por Freud, com a “descoberta” do inconsciente; atesta a “desmitologização do homem”, operada pelo Cubismo e pelo Futurismo, nos primeiros anos do século XX, e, já antes, por Nietzsche, com a referência à “morte de Deus” e à “morte do homem”. E a subversão pessoana do sujeito monológico ilustra tanto a destruição do sujeito autodeterminado do Humanismo Liberal, como a recusa da Verdade monológica; a subversão pessoana do sujeito monológico prenuncia o desgaste das noções de estabilidade e continuidade, desgaste esse motivado pela “desconstrução do sujeito”, de Lacan, pela “desposseção do sujeito”, de Foucault, pela “morte do autor”, de Barthes, pelo sentido de “indeterminação”, de Derrida.

Não acabará a subversão pessoana do sujeito monológico por presenciar a desautorização do sujeito unitariamente falocêntrico?

7. Com o que acabámos de escrever, julgamos terem ficado evidenciadas a possibilidade e a necessidade de se partir de alguns textos de Pessoa, Almada, Ferro e Sá-Carneiro para uma complementar ação de reflexão, suscitada, em primeira e última instâncias, por pistas que tanto a Teoria do Discurso Feminino, como as Teorias do Sujeito nos facultam. Duas dessas pistas decorrem, como vimos, das potencialidades estético-

-literárias inerentes à presença do sujeito feminino, quer como sujeito que é representado, quer como sujeito que, alteronimicamente, [se] representa.

Façamos depender a representação do sujeito feminino quer de razões de ordem genericamente cultural, quer de motivos conjunturais e sociais (o papel da mulher no circuito literário, por exemplo), o que é inegável é que os textos lembrados (muitos outros poderíamos evocar) confirmam múltiplas potencialidades ideológico-literárias que a *representação* literária do sujeito feminino, em tempos modernistas, acarreta. E quando se procura sublinhar as virtualidades semânticas que, em textos dos autores estudados, reenviam para a *representação* literária do sujeito, confirma-se plenamente, na esteira em que nos situámos, a *crise do sujeito feminino*.

Simone de Beauvoir e *O segundo sexo*: texto e contexto

EDSON SANTOS SILVA
UNICENTRO/I

WALLAS JEFFERSON DE LIMA
Universidade Federal do Paraná

Falar de Simone de Beauvoir é falar de uma escritora que enveredou pela ficção, pelo ensaio, por textos autobiográficos e de memória. Pode-se dizer que sua grande estreia se deu em 1943, com um romance notável, *A convidada*. Com *O segundo sexo*, de 1949, ensaio acerca da condição feminina, conquistou o mundo e nunca mais sua vida foi a mesma. Com o romance *Os mandarins*, publicado em 1954, obteve o prestigiado prêmio Goncourt e a partir daí viajou muito e conheceu todos os continentes. Em seguida, contou toda sua história em três volumes: *As memórias de uma moça bem comportada*, *A força da idade* e *A força das coisas*. Para André Maurois, Simone de Beauvoir é uma romancista nata: segundo ele, os romances dela estão impregnados de metafísica¹. Com efeito, para ela era tão legítimo escrever romances metafísicos quanto psicológicos, uma vez que cabia ao escritor descrever as consequências emocionais da experiência metafísica. Apesar de romancista nata, fazendo eco das palavras

¹ Cf. André Maurois, *De Gide a Sartre*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1966, p. 280.

de Maurois, Simone de Beauvoir dava grande importância ao ensaio. Para ela, havia uma clara diferença entre escrever ensaios e romances: “Meus ensaios refletem minhas opções práticas; meus romances, o espanto em que me lança, na totalidade e nas minúcias, a condição humana”².

Diante disso e dando destaque à produção ensaística da autora, este artigo tem apenas uma ambição: refletir acerca das circunstâncias históricas que possibilitaram a escrita de *O segundo sexo* por Simone de Beauvoir, destacando a atmosfera social e cultural da época a partir da produção desse livro e de sua circulação na sociedade francesa. O momento atual parece propício à elaboração de um breve balanço, uma vez que o tema da mulher, seja na Literatura seja na História, continua tendo um interesse vivo no meio acadêmico. A importância da reflexão reside no fato de se compreender melhor o interesse da sociedade francesa pela “textualidade” e pela “literariedade” de Beauvoir de 1950 em diante. Com efeito, este tema não é uma verdadeira novidade: sem sequer remontar ao memorável *Les années Beauvoir*, de Sylvie Chaperon³, ilustram-no vários pesquisadores da geração precedente. Dessa forma, mais do que uma descoberta, é necessário falar aqui em “redescobertas”. Todavia, se a questão não é nova, ela é atualmente colocada sob novos olhares: por trás dessa aparente evidência, ilumina-se uma face escondida (ou pouco lembrada) de uma parte da história intelectual francesa do entreguerras. Vale a pena levantar a questão que convida a uma análise atenta entre *O segundo sexo* e o contexto histórico de sua produção.

Nascida em Paris, em 9 de janeiro de 1908, Simone de Beauvoir estudou no curso *Désir*, sob forte orientação católica. Após conseguir o certificado, em 1929, atuou como professora de Filosofia em Marseille, Rouen e Paris, até 1943. Foi, sem dúvida, a ponta de lança, logo após a Segunda Grande Guerra, para a voga do feminismo mundial. Sua obra mais famosa, *Le deuxième sexe*, no original, continua tendo uma importância fundamental ainda hoje. É um ensaio profundamente analítico, carregado de abordagens políticas e filosóficas de cunho existencial, centradas na ideia de liberdade da mulher. Sua acrimônia ajudou a desagregar o sistema que buscava perpetuar a situação de inferioridade do sujeito fe-

² Simone de Beauvoir *apud* André Maurois, *De Gide a Sartre*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1966, p. 281.

³ Sylvie Chaperon, *Les années Beauvoir (1945-1970)*, Paris, Fayard, 2000.

minino em relação ao homem, tanto no campo político quanto no campo social. O livro exigia, em outras palavras, reformas sociais e jurídicas visando remover os controles patriarcais na família e na sociedade como um todo. O feminismo, é verdade, não nasce com Beauvoir⁴. Todavia, os acontecimentos relacionados à escrita de *O segundo sexo* lhe dão um inegável impulso que se mantém por vários anos. No âmbito mais profundo, o êxito do feminismo está intimamente relacionado ao êxito alcançado por esse livro.

Que mais se admira em Simone de Beauvoir? A pensadora, a filósofa, a francesa. Mencionam-na como escritora⁵ de primeira ordem (vencedora do famoso *Prix Goncourt*), ativista política da mais alta estirpe e teórica social de grande influência. Beauvoir debate, dentre outros, os pensamentos de Descartes, Kant, Husserl, Hegel e Sartre. De Descartes, herdou a ideia de liberdade de espírito; de Kant, recebeu a noção de idealismo transcendental; com Husserl, afirmou a importância da análise fenomenológica; de Hegel, problematizou o conceito do “Outro”⁶ a partir da dialé-

⁴ Houve, no século XVIII, poucos movimentos de mulheres. Apesar de isolados e esporádicos, sua incidência cresceu em volume e ímpeto nos séculos XIX e XX, solidificando como força ideológica e política influente. Em geral, os historiadores tendem a dividir a história do feminismo em dois períodos. A “primeira onda”, entre 1860 e 1920, se concretizou em movimentos reformistas e almejava por direitos iguais. A Convenção pelos direitos das mulheres de Seneca Falls (EUA), em 1848, é, quase sempre, tida como o momento fundador do feminismo ocidental. Na Grã-Bretanha, esta onda atingiu seu ápice com as lutas pelo sufrágio feminino, mobilização que obteve êxito já em 1918. A “segunda onda” teve início em fins de 1960, fruto do clima de radicalismo estudantil na Europa e nos Estados Unidos, e se erguendo a partir das análises teóricas de Simone de Beauvoir. Caracterizou-se pela luta por direitos iguais, o fim da discriminação das mulheres, a campanha pelo aborto voluntário e maior liberdade sexual (Cf. Sheila Rowbotham, *Women, Resistance and Revolution*, London, Penguin, 1972).

⁵ Além do famoso *O segundo sexo*, a obra de Beauvoir compreende numerosos ensaios filosóficos e romances. Dentre estes convém citar *Quando o espiritual domina* (1979), *O sangue dos outros* (1945), *Todos os homens são mortais* (1946), *Os mandarins* (1954), *As belas imagens* (1966), *A mulher desiludida* (1968), *A velhice* (1970), *A cerimônia do adeus* (1981) e *Cartas a Castor* (1983). Destaque-se, ainda, que Beauvoir colaborou de forma ativa para a revista *Les temps modernes*, fundada por ela e Sartre.

⁶ O existencialismo enfatizava que as relações com “o Outro” eram, na maior parte das vezes, potencialmente inimigas dos sujeitos. “O inferno são os outros”, escreveu Sartre – não porque o outro seja o mal, mas porque pode privar os humanos do sentido de liberdade. Nas relações pessoais, de maneira geral, cada um tenta reduzir a liberdade

tica entre senhor e escravo; e com Sartre aprofundou o entendimento da “atitude existencial”. Todavia, dentre todas as características marcantes, a que mais se destaca é sua ideia de “liberdade”, palavra essencial para aqueles que desejam interpretar sua obra. Por se interessar pela realidade por meio de uma abordagem existencialista, Beauvoir acreditava que as mulheres deviam se transformar naquilo que eram. As mulheres, vistas, de maneira geral, como seres alienados e passivos, estavam acorrentadas, muitas vezes sem o perceberem, por vontades exteriores. No fundo, seguiam apenas “modelos”: se “identificavam” como mãe, esposa e até objeto sexual, aceitando livremente tais papéis. Recusavam a luta, a rebeldia. Por isso, segundo Beauvoir, a transcendência da mulher estava cortada. A fronteira entre a liberdade e a sujeição era demasiado porosa.

Um conjunto de confluências

Essas questões, atraentes à época por reforçarem o lado político da luta das mulheres pela igualdade, contribuíram para tornar *O segundo sexo* uma das obras mais comentadas e odiadas de seu tempo. O projeto acertou no centro do alvo, mostrando que o comportamento masculino e feminino fazia eco de uma “realidade histórica específica”, não sendo fruto de uma “essência”. Em outras palavras, como afirmava Simone de Beauvoir, o comportamento “feminino” não sofre passivamente a presença da natureza, pois a mulher não é única e exclusivamente um organismo sexualdo⁷. O que ocorre é que ela apenas obedece a determinados códigos sem questioná-los. Ainda hoje, estas afirmações podem se revelar radicais, dependendo do local de onde elas sejam proferidas. Como foi possível que, logo em 1940⁸, Simone de Beauvoir já escrevesse tais ideias? Como

alheia por meio de um ataque preventivo contra a possível ameaça que esta representa. Esta relação se dá entre judeus e muçulmanos, entre católicos e protestantes, entre patrões e empregados, entre brancos e negros e, é claro, entre homens e mulheres.

⁷ Cf. Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009, p. 79.

⁸ Em suas memórias, Simone de Beauvoir afirma que começou a escrever *O segundo sexo* em outubro de 1946, concluindo em julho de 1949 (Cf. Simone de Beauvoir, *A força das coisas* (trad. de Maria Helena Franco Martins), 2.^a ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009 (especialmente cap. VIII)).

se pode analisar a gestação, expressão e transmissão de suas proposições nesse período? Que fatores contribuíram para sua aceitação ou negação? Tais respostas, por mais discutíveis que sejam, devem ser avaliadas com cautela a fim de que se possa compreender o contexto histórico da produção do livro. Antes, porém, convém enfatizar que *O segundo sexo* prova que um autor e uma obra nem sempre são os felizes resultados de um período calmo. Tudo o que diz respeito a esse livro se liga ao contexto histórico conturbado vivido pela França depois das agitações trazidas pela *Belle époque* e no período entreguerras. Com efeito, sua escrita registra e interroga todas as mudanças de perspectiva que Beauvoir propunha e que iriam influenciar as ideias feministas da década de 60 do século XX e cujo ímpeto o século XXI apenas se encarregaria de reforçar. Como caracterizar, então, esse período?

Beauvoir escreveu sua mais importante obra na esteira do desenvolvimento da sociedade de consumo. Esse período viu crescer o interesse pelo automóvel, pelo rádio, pela eletricidade, pelo fogão, pela geladeira, pelo transporte aéreo. Reinava um clima otimista de prosperidade material relativa, especialmente depois das feridas causadas pela Primeira Guerra Mundial. O mundo, é claro, ainda tentava se recuperar do *crash* de 1929. No que se refere à área cultural, convém lembrar que esse período assistiu à ascensão do cinema sonoro, com o predomínio de filmes estadunidenses, nas salas de exibição, um pouco por todo o mundo⁹. No mundo das letras, houve um aumento esporádico pela procura de autores da “literatura universal”, para retomar a expressão de Goethe, autores esses que

⁹ O cinema foi o grande vórtice mobilizador da indústria do entretenimento, revolucionando a arte da comunicação. Convém assinalar que foi também o grande referencial de disseminação dos novos costumes: Hollywood, com suas estrelas, como Marlene Dietrich, e seus estilistas, como Edith Head e Gilbert Adrian, influenciou milhares de pessoas. *E tudo o vento levou*, *No tempo das diligências*, *O morro dos ventos uivantes*, *Scarface*, *King Kong* e os primeiros desenhos animados em longa-metragem, de Walt Disney, são os principais exemplos do avanço da produção cinematográfica norte-americana na cultura de massas. Todavia, convém lembrar que o velho continente lançou também filmes memoráveis nesse período, como *O anjo azul*, *Liberdade para nós*, *Um drama jocoso* e *A grande ilusão*, apenas para citar alguns (Cf. Leandro Konder, “Cultura e política nos anos críticos”, in Daniel Aarão Reis Filho, Jorge Ferreira e Celeste Zenha (orgs.), *O Século XX. O tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, pp. 61-78).

se destacaram por seu pioneirismo, como Proust, Kafka, Joyce, Gide, Cocteau, Malraux, Mauriac. Esse período foi, também, a época de grandes poetas: basta citar Rilke, Blok, Valéry e Apollinaire. Tantas tendências literárias apenas refletiam o quadro de uma tumultuosa vida cultural pela qual passava a França¹⁰. No campo filosófico, as filosofias da “existência” de Martin Heidegger, Karl Jaspers e Sartre vão ganhando espaço a partir da redescoberta da dialética de Hegel e do peso exercido pela fenomenologia de Edmund Husserl. Tais acontecimentos iriam influenciar decisivamente pensadores como Raymond Aron, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida. No terreno político, com o surgimento e o aprofundamento do nazismo alemão, do fascismo italiano e do stalinismo soviético, o mundo viu surgir uma escalada de totalitarismos na qual se acendem os sinais de alerta para o início de uma Segunda Guerra Mundial¹¹.

A transição da década de 1930 para a de 1940 assistiu a uma imensa crítica da situação política que se desenhava na Europa. Tais críticas provinham, em especial, da área cultural. Foi exatamente em 1938 que Sartre publicou *A náusea*, denunciando a falta de liberdade do homem, programado para viver uma existência sem sentido. Com *Os fuzis da senhora Carrar*, peça datada de 1937, Bertold Brecht denunciou o totalitarismo da Espanha franquista. Kafka, escritor tcheco, anteviu a escalada de horrores que se avizinhava na Europa, e que iria atingir seu ápice com a Segunda Guerra Mundial, em *O Processo* (datado de 1925 e publicado em França em 1933) e *O Castelo* (datado de 1926 e editado em França em 1938). Tais autores criticavam, por meio da escrita, o lado “noturno” desse progresso vazio trazido pelo capitalismo, fosse pelo viés das incertezas da urbanização, fosse pelo viés da submersão do sujeito na vida banal de todos os dias.

A escrita de *O segundo sexo*, portanto, se efetua no interior de um mundo que “declina”, que “sai do rumo”. Em que sentido? O período escondia uma profunda desilusão do homem para com uma sociedade

¹⁰ Cf. Leandro Konder, “Cultura e política nos anos críticos” in Daniel Aarão Reis Filho, Jorge Ferreira e Celeste Zenha (orgs.), *O Século XX. O tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, pp. 61-78.

¹¹ Cf. Eric J. Hobsbawm, *A Era dos extremos: o breve século XX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

vinculada à obsessão da riqueza e à acumulação material, como exemplificado em *O grande Gatsby*, de Francis Scott Key Fitzgerald; as Artes como um todo, mas em especial a Literatura, nos fornecem indicações preciosas a respeito do clima em que as pessoas viviam. Trata-se de um mundo opressivo, em que o sujeito se sente incompreendido, limitado, estranho, impotente, vazio. Essa sensação de estranhamento da sociedade, do grupo, da cultura ou do “eu” individual são características marcantes desse mundo industrial complexo, despersonalizado, burocrático, pouco coeso e marcado pelo crescimento da belicosidade política.

Falou-se aqui em mundo das letras. É importante aprofundar o debate para melhor compreender esse período. Os personagens, seja em Kafka, em Sartre ou em Brecht, são quase sempre espíritos profundamente angustiados. De suas histórias emanam tensões inquietantes que tentam explicar a situação metafísica do homem. Seja no aforismo, na parábola, no conto ou no romance, a Literatura do entreguerras demonstra o marasmo da vida quotidiana dos escritórios, cafés, casas de família e igrejas. Seu objetivo parece claro: convencer de que a vida é um pesadelo caracterizada pela provação e pelo desespero. O homem, nesse caso, aparece “coisificado” pelo sistema, submerso pelo sentimento de inutilidade e sem significação, prisioneiro de suas próprias prisões¹². O conservadorismo provinciano, caracterizado pela intolerância social, racial e política, encontrou, com esse pano de fundo, um terreno fértil para proliferar tanto na Europa quanto nos Estados Unidos¹³.

Em toda a extensão desses fatos surgiu um ambiente muito propício para a difusão de ações *avant-garde*. Seus interstícios continham muitas dúvidas e, como em geral acontece, representavam o perigo da mudança, da novidade, do moderno. Dito de outra forma, Beauvoir se insere num contexto histórico-cultural muito específico em que se assiste, na Europa, à propagação de uma elite esclarecida formada a partir do avanço dos cursos universitários, o que pressupunha, dentre outras coisas, o amadu-

¹² Otto Maria Carpeaux, *Ensaio reunidos: 1942-1948*, vol. 1, Rio de Janeiro, Topbooks e UniverCidade, 1999.

¹³ José Jobson de Andrade Arruda, “A crise do capitalismo liberal” in Daniel Aarão Reis Filho, Jorge Ferreira e Celeste Zenha (orgs.), *O Século XX. O tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, pp. 61-78.

recimento de determinadas condições revolucionárias (no âmbito político e social), e que se constituiria na base em que a *intelligentsia* francesa se assentaria¹⁴. Por isso, se deve ter em mente que a mensagem de Beauvoir em *O segundo sexo* visa, também, os membros e produtores desse universo sombrio (políticos, empresários, militares, trabalhadores urbanos, etc.), dessa Europa que passara pela dura experiência das duas grandes guerras¹⁵. A Segunda Guerra Mundial mudara muita gente e Beauvoir em particular. A denúncia que a escritora francesa faz, nos termos de sua tradição, desconstrói a partir de dentro os valores que tais homens acreditavam ter como “essenciais”. Visto de modo amplo, se constata que esse período foi bastante propício ao surgimento de filosofias que se interrogavam acerca da condição da “existência” e que procuravam uma análise acurada da ideia de “liberdade”. Não seria sua escrita uma forma de “resistência”? Com efeito, “resistir” é o verbo que dá a Simone de Beauvoir o poder de expressar tais pensamentos filosóficos e políticos.

Liberdade. A palavra merece ser trabalhada com mais cuidado para um justo julgamento de *O segundo sexo*. Por que Beauvoir torna o conceito de “liberdade existencial” o ponto nevrálgico de sua obra? A esta pergunta tão legítima, responder-se-à que alguns fatores convergiram para isso. Podem ser destacados, em especial, os dois principais.

- 1) O tema da liberdade aparece como algo extremamente debatido e estudado no interstício do entreguerras. Essa característica fundamental deixa entrever que não é possível analisar a obra de Beauvoir desconectada do tempo e do espaço em que surgiu. Isso significa afiançar que existe uma relação entre os fatos históricos ocorridos nas décadas de 1930 e de 1940 que irão afetar em profundidade a escrita de *O segundo sexo*. Ora, em praticamente toda a obra, emerge a noção de confronto, de batalha, de subjugação, de relações de poder entre homem e mulher. Isto provém, julgam os autores deste artigo, do próprio contexto histórico em que estava inserida

¹⁴ Jean-François Sirinelli, “As Elites Culturais” in Jean Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli (dir.), *Para uma história cultural* (trad. de Ana Moura), Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp. 259-279.

¹⁵ *O segundo sexo* foi escrito no período turbulento do pós-guerra, sendo publicado originalmente apenas em 1949.

Beauvoir, como já viemos defendendo. Tais noções se relacionam, sem dúvida, à influência exercida pelo existencialismo nas ideias das elites culturais daquela época¹⁶. E existencialismo pressupõe, dentre outras coisas, a ideia de liberdade humana radical¹⁷. Se a existência humana é de uma natureza ímpar, o existencialismo acreditava na capacidade singular das pessoas para a autoconsciência. Isso significa, de modo prático, que aquilo em que uma mulher se torna não pode ser explicado por uma dada “constituição” ou “essência”, mas somente por suas “escolhas”. E, se somos resultados de nossas escolhas, somos sujeitos com capacidade de “independência absoluta” e não o resultado de “restrições causais”, como queriam fazer crer os naturalistas.

- 2) Admitindo-se que o primeiro aspecto seja verdadeiro, convém corroborar o segundo fator de relevância para a escrita de *O segundo sexo*. O tema da liberdade relaciona-se, de modo direto, ao tema da democracia. Não há liberdade fora do regime democrático. A democracia trouxe consigo o domínio das multidões. Na verdade, o desenvolvimento da democracia no Ocidente se relaciona à ascensão do capitalismo, da revolução industrial e da urbanização. Tais fenômenos geraram, dentre outras coisas, um sentimento nostálgico de “perda” no homem. Havia um sentimento de que algo estava se perdendo. Mas, exatamente, o que se perdia? Algumas tradições, determinados costumes e certos valores. A própria Filosofia se preocuparia em explicar tal instabilidade sentimental. E isso porque democracia quer dizer pluralidade. Ou seja, nesse período, caracterizado pelas multidões democráticas e grandes cidades, se assiste ao nascimento de uma “multiplicidade de ideias”. Dentre tantas, uma das que mais irão impactar a sociedade ocidental é a “libertação da mulher”. Beauvoir, enquanto intelectual, antevê a

¹⁶ Cf. Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes*, Paris, Minuit, 1985.

¹⁷ Convém salientar que o existencialismo defendido tanto por Sartre quanto por Beauvoir se distinguia do culto disseminado entre a juventude parisiense nos decênios de 40 e 50, que tomou emprestado este termo. Este, chamado “existencialismo de café”, se constituiu apenas em uma “desordem espiritual” do pós-guerra (Cf. P. Harvey e J. E. Heseltine (eds.), *The Oxford companion to french literature*, London, Oxford University Press, 1959, p. 261).

questão. Por isso, seu livro causou alvoroço quando publicado. Suas palavras eram um fator de desestabilização. E a desestabilização é a irmã da morte: ameaça a permanência até das montanhas. Depois de *O segundo sexo*, a estabilidade reinante do poder falocrático começou a vacilar, pois foi questionado. Junto com ele, ruíam também seus valores morais. A ideia de mulher, fosse no papel submisso de esposa fiel, fosse no papel de mãe devotada, perdia todo o seu brilho com as argumentações da filósofa existencialista. Ora, o que esses debates refletem não é exatamente o sentimento de que se vivia numa sociedade mais democrática?

Os dois aspectos destacados vão aparecer de maneira bastante clara ao longo da obra de Madame Beauvoir. De que forma? O livro se baseia em noções basilares, das quais se resumem a três principais, seguidamente.

Primeiro, “as dessemelhanças entre homens e mulheres são de ordem cultural e não natural”. Em outras palavras, se a divisão dos sexos constitui um dado biológico, o mesmo não pode ser dito em relação à história humana. Beauvoir defende essa ideia para reforçar a noção de liberdade existencial. Na verdade, segundo ela, no contexto do patriarcado, foi atribuído à mulher um papel sagrado: o de procriadora. Esse corpo, acreditava-se, estava preso a um “destino” de que não podia escapar. Porém, a autora acreditava que os indivíduos, homens ou mulheres, ao assim fazerem apenas obedeciam a costumes, a tradições, e não à sua natureza em si. O corpo se submetia a tabus, leis e regras que o sujeito acreditava serem corretos. Isso ocorre, quase sempre, em nome de determinados valores ou porque “sempre foi assim”.

Segundo, “a opressão da mulher constitui uma realidade histórica”. Em outras palavras, ela se inscreve num conjunto de correlações entre dados econômicos, sociais, culturais, etc. Eram as continuidades e não as rupturas que preocupavam a filósofa. Era a pesada camada da “tradição” que a angustiava. E isso porque a tradição comportava regras que, em geral, colocavam a mulher no “seu devido lugar”. Como adquirir a capacidade de alterar, por meio da “resistência”, essa lógica brutal que arrastava as mulheres para a resiliência e a submissão? Eis o desafio que Beauvoir apresentava às mulheres. Ela acusava, com justa razão, a

capacidade da tradição de “inovar-se”, ligada como o era a determinadas circunstâncias. O essencial, para Beauvoir, não eram, portanto, as práticas em si, mas a fundação e a propagação de “noções culturalmente impositivas” ao ser feminino. Dito de outra forma, se a estrutura do livro se baseia na liberdade existencial, fica fácil compreender por que ele é uma crítica feroz do essencialismo. Afinal, o caráter, a motivação e, em especial, a “situação” da mulher não deveriam forçar suas “escolhas”: cada um é responsável por suas próprias decisões, e são elas que irão alterar ou não sua situação no mundo. Era a falta de capacidade para entender esta questão que mais preocupava Beauvoir. Por isso, a autora de *O segundo sexo* estava interessada nos conceitos de “liberdade” e “não liberdade”, o que exemplifica ao denunciar a cumplicidade das próprias mulheres em relação a esse sistema injusto. Afirmava que a mulher, no amor ou na maternidade, por exemplo, possuía papéis facilmente assumidos, seguindo o caminho que “lhe era destinado”. Todavia, era essa cumplicidade a base da inautenticidade do sujeito, transcendental e existencial. E isso ocorria devido a vários fatores, mas principalmente pela dificuldade em “assumir a própria liberdade”. A liberdade provoca angústia, gera medo e conduz a responsabilidades.

Terceiro, é “o discurso do macho que transforma a tradição em mito”; o homem se agarra nisso a ponto de lutar contra ideias modernistas que incluem, dentre outros aspectos, um novo espaço para a mulher. Sua ambição se supunha totalizante, fundada em uma verdade universal. Por isso, o homem que inferioriza ou diminui a mulher tende a recorrer ao poder do discurso mitologizante, fazendo dele um critério “justo” para se lutar contra as mudanças. Simone de Beauvoir entende que o debate entre mito e realidade é o centro para o qual tudo tende. Por isso, ela acreditava que os homens manipulavam costumes e crenças e os utilizavam em seu próprio proveito. Isso explica porque *O segundo sexo* logo se ampliou a ponto de abordar a Fisiologia, a Psicologia e também a História para analisar situações concretas. Seu grande recado, ao fim e ao cabo, era o de que a Biologia não é destino.

Claro está que, em se tratando de um pioneiro ensaio feminista, ele introduz uma série de problemas novos: a questão do sujeito, do respeito pelo “Outro”, as estratégias de luta, a resistência, o uso dos corpos, a concepção de amor, a naturalização da opressão, os discursos, as represen-

tações, as identidades, o casamento e muitas outras questões colocadas em pauta por Beauvoir. Tais problemáticas irão dar lugar a movimentos importantes na sociedade, sendo que tais temas são, ainda hoje, caros ao movimento feminista. Eles orbitam os debates atuais e seguem evoluções definidas por novas configurações, o que denota a atualidade de *O segundo sexo*.

A receptividade da obra: ação e reação

Apesar de tudo, é bom que se afirme: a aceitação social d'*O segundo sexo* não se deu em um mar de rosas. Houve resistência e hostilidades. E não foram poucas. Na França e no exterior¹⁸.

A receptividade da obra, porém, se relaciona a uma questão-chave: por que intelectuais como Simone de Beauvoir provocaram tanto barulho? O que explica o ódio dos adversários pel'*O segundo sexo*? Para muitos, intelectuais vanguardistas como Beauvoir eram sonhadores pouco práticos. Vista como um ser à parte, a intelectualidade é criadora de ideias e, por isso, possui um peso social distinto dos seus receptores e/ou leitores. Eles “produzem” opinião. Por isso, são mais vulneráveis às críticas, muitas vezes dos seus próprios pares. Mas não é só isso. Via de regra, intelectuais da estirpe de Beauvoir são, na maioria das vezes, “radicais”. São pessoas que não parecem satisfeitas com as coisas como elas são, nem com os hábitos e costumes predominantes. Pregam mudanças sistemáticas que afetam o sistema socialmente aceito. Questionam a verdade dos termos¹⁹. Ora, é exatamente isso que se observa em *O segundo sexo*. Filosoficamente bem equilibrada, esta obra ataca esferas caracterizadas como “sagradas”, como a maternidade e o casamento. Como tal, busca proporcionar um padrão moral “novo”. Como? Sublinhando reivindicações e direitos, denunciando a situação da mulher enquanto “objeto passivo”, desdenhando do misticismo feminino, negando veementemente qualquer diferença decisiva, seja ela fisiológica ou moral, entre homens e mulheres, e criticando asperamente os senhores do poder por seus costumes. Por isso, Beauvoir foi vista como um ser que perturbava a complacência

¹⁸ O Vaticano incluiu este livro em seu *Index*.

¹⁹ Cf. Lewis Coser, *Mens of Ideas. A Sociologist's view*, New York, Free Press, 1965.

e a acomodação. É importante frisar esta questão, uma vez que ajuda a explicar o porquê de o livro mais influente de Beauvoir ter sido tão vilipendiado no momento de sua publicação.

Em *A força das coisas*, a autora descreveu a aceitação de *O segundo sexo*, explicando que o primeiro volume chegou a vender mais de vinte e dois mil exemplares apenas na primeira semana. Depois das vendas, os ataques partiram de todos os lugares. Em primeiro lugar, da direita católica gaullista: François Mauriac²⁰, que não suportava o sentido polêmico da escrita de Beauvoir, foi um dos mais ferozes críticos do livro, afirmando que era uma análise muito fraca acerca da sexualidade feminina; em tom sarcástico, dizia que lendo-o aprendera “tudo sobre a vagina de sua patroa”²¹. No *Figaro littéraire*, esse escritor chegou a ponto de incitar a juventude francesa a condenar a pornografia em geral e os artigos de Beauvoir em particular. A esquerda comunista francesa também debochou da obra: acusava Beauvoir de fantasiar, reprovava sua “indecência”. Das muitas cartas que recebia, Beauvoir era vilipendiada por algumas, sendo taxada de neurótica, rejeitada, deserddada, frígida, priápica, ninfomaníaca, lésbica, misógina e até de mãe clandestina²². Roger Nimier e Pierre de Boisdeffre no *Liberté de l'esprit* afirmam que na obra de Beauvoir havia apenas inverdades. Louise Barron, em *Les lettres françaises*, afirmava que o livro provocaria apenas risos. Das críticas aos ataques: Beauvoir chegou a sofrer, por parte de um parisiense que a reconheceu nas ruas, uma cusparada²³. O espírito gaullista se expandira entre o povo francês. O ódio chegou a contaminar os amigos: o próprio Camus a acusou de ter ridicularizado o homem francês!

Conforme relatado em suas memórias, Beauvoir sofreu com risadas e deboches de seus acusadores nos restaurantes *Nos Provinces*, em Mont-

²⁰ Mauriac era visto pelo círculo de Beauvoir e Sartre como um intelectual burguês gaullista. Escreveu para a *Liberté de l'esprit*, que tinha como um de seus principais objetivos a defesa dos “valores ocidentais”.

²¹ François Mauriac *apud* Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 260.

²² Cf. Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.

²³ Cf. Deirdre Bair, *Simone de Beauvoir* (trad. de Marie-France Paloméra), Paris, Fayard, 1997, pp. 470-471.

parnasse, e no *Deux Magots*, em Saint-Germain-des-Prés. Foi alvo de sarcasmos de todos os tipos.

Tantas injúrias vilipendiavam uma literatura que representava o espírito de Saint-Germain-des-des-Prés, o que significa dizer que não apenas Beauvoir, mas também Vian, Genet, Jouhandeau, Miller, Sartre e Breton, além dos surrealistas, eram alvos constantes de críticas mordazes²⁴. Por isso, no momento de sua difusão, na década de 1950, *O segundo sexo* decerto afagou o ego de muitos, ao mesmo tempo que machucou os espíritos mais conservadores; irritou da mesma forma que divertiu seus leitores. Em total ruptura com o essencialismo, a sua análise das mulheres por meio de mitos, civilizações, religiões e tradições gerou um debate acalorado entre os franceses. O capítulo que destaca a maternidade e o aborto, tratado como um homicídio naquele momento, foi o mais atacado. O casamento, que Beauvoir vê como uma instituição burguesa tão repugnante quanto a prostituição, passou a ser defendido de maneira feroz pela direita francesa.

Mas *O segundo sexo* também teve apoiantes. Dentre estes, podem ser citados Pouillon, Jean Cau, Domenach, Collete Audry, Maurice Nadeau, Pierre Vidal-Naquet, Françoise d'Eaubonne e Dominique Aury²⁵.

A reação anti-Beauvoir, por mais irônico que isso possa parecer, ajudou a alavancar ainda mais a fama da obra. Ainda que sob ataques, *O segundo sexo* passou a ser vendido com mais rapidez nas livrarias francesas. Seria necessário analisar o público receptivo às ideias “beauvoistas” com mais atenção. Os dispositivos sociais como cafés²⁶, salões e periódicos se revelam especialmente interessantes, pois era por meio deles que a circulação de ideias se espalhava naquela época. Caberia estudar a rede de relações entre a intelectual francesa e o mercado de ideias, as práticas de leitura, a circulação do escrito e a consolidação de sociabilidades culturais. Que outros fatores auxiliaram na difusão e divulgação de suas ideias além do ódio de seus críticos? A influência de Beauvoir remonta a pelo menos 1943, quando publicou *A convidada*. Sua notoriedade também deve ser buscada na Revista *Les temps modernes* e na afamada

²⁴ Cf. Sylvie Chaperon, *Les années Beauvoir (1945-1970)*, Paris, Fayard, 2000.

²⁵ Cf. Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.

²⁶ O próprio *Café de Flore*, tão visitado por Beauvoir e Sartre, se transformou numa espécie de “território livre”, tanto para intelectuais quanto para artistas. Ali, era possível encontrar Picasso, Camus, Maurras, Gourmont, Bataille, Desnos, Huysmans e Queneau.

relação entre ela e Sartre. Todos esses fatores, com efeito, permitem uma análise mais acurada da capacidade de ressonância e de amplificação da mensagem de *O segundo sexo*. Mas, como avaliar a amplitude desse eco e o seu impacto na esfera pública? No entender dos autores deste artigo, tal questão implicaria a descoberta da história do livro *O segundo sexo*, vereda pela qual não se irá adentrar de momento.

Os fatores aqui implicados – influência, notoriedade e impacto da obra – dizem muito acerca da “literariedade” e “textualidade” de Beauvoir, temas que abarcam nosso objetivo inicial. *O segundo sexo* se define, como noutros meios, pela própria imagem de sua criadora. Esta imagem reflete, portanto, a sociedade que a rodeia. O interessante é observar a importância consagrada a este texto tão depreciado, incompreendido e menosprezado, apesar de tão difundido. O “valor social” do texto em questão advém exatamente dessa vontade de jogá-lo na periferia literária. Por ser criação excepcional de seu próprio tempo, *O segundo sexo* viu crescer ainda mais a procura por suas cópias. Ele é o símbolo do reconhecimento dos seus domínios, apesar de tantas críticas severas. Ora, isso tem muito a revelar acerca da sociedade francesa da época. Isso demonstra que o impacto da obra em questão não deve ser subestimado. De fato, ele é um estudo profundo, revolucionário, vanguardista. Beauvoir descreveu como ninguém como era ser mulher. Bem argumentado, *O segundo sexo* se constituiu na melhor apresentação do feminismo no século XX, apesar de Beauvoir não aceitar o rótulo de “feminista” na época de sua publicação. E quanto às críticas? Apenas mostravam o desnível intelectual que existia entre ela e seus opositores. No fundo, revelavam um desnível entre inovação e tradição, conceitos já referidos anteriormente.

Tal história nada mais faz senão evocar o estudo das “interações”, cujo melhor exemplo vem dos modelos erigidos pelo historiador Daniel Roche (1984)²⁷. Ou seja, esta história remete o pesquisador para as maneiras pelas quais os homens e as mulheres do passado se apropriavam das ideias intelectuais nascentes. Nesse sentido, ela difere da história das mentalidades proposta por Fernand Braudel, por ser um pouco mais sensível às especificidades sociais, às relações de poder, às tensões e às

²⁷ Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime* (en collaboration avec Pierre Goubert), vol. I e II, Paris, A. Colin, 1984, 2 v.

lutas que se formam entre grupos opostos. Revela, ainda, as lutas políticas dos sujeitos, além de permitir uma melhor compreensão das formas pelas quais o material literário era distribuído.

É claro que as posições políticas de esquerda também ajudaram na estigmatização do livro. Isso ocorre porque em Beauvoir é difícil estabelecer a distinção entre escrever e fazer crítica. Tais atividades são como irmãos siameses: olhar para um sem ver a presença do outro é praticamente impossível. Tanto escrever como criticar eram pensados como formas de preencher a lacuna entre o pensamento e a ação. *O segundo sexo* se constitui num manancial ideológico. Beauvoir sempre voltou suas simpatias para a esquerda, o que significa asseverar que sua vocação marxista trazia em si o germe da divisão. Ela, junto com Sartre, foi simpatizante da Revolução Cubana (1959) e teceu severas críticas à Guerra da Argélia (1964-1962), denunciando as arbitrariedades e violências das tropas francesas. Seu nome aparece no *Manifesto dos 121*²⁸. Depois do sucesso de sua obra, Beauvoir viajou para diversos países como Estados Unidos, China, Rússia, Cuba. Conheceu personagens comunistas como Fidel Castro, Che Guevara, Mao Zedong e Richard Wright.

E o que mudou desde a escrita d'*O segundo sexo*? No plano de ação política, o pós-guerra marcou a intensificação da relação de Beauvoir e Sartre com o Partido Comunista. Foi a História, em primeiro lugar – mais especificamente, o choque da Segunda Guerra Mundial –, que aprofundou sua relação com o comunismo. Seu engajamento – contra a guerra na Argélia, contra a guerra do Vietnã e em favor do feminismo militante e não apenas teórico – explica o lugar assumido por ela na história da França. Eventos políticos como o golpe comunista na Tchecoslováquia e a invasão da Hungria pelos russos empurraram Sartre e outros marxistas existencialistas para uma espécie de “terra de ninguém”. A modernidade

²⁸ É importante que se explicita que, antes do *Manifesto dos 121*, já existiam em França diversos críticos da colonização francesa: Jules Guesde se afirmou contra a conquista da Tunísia, em 1881; Karl Kautsky negava que a colonização era um fator de progresso; Jean Jaurès era partidário de uma política que denominava “colonial positiva”. O surto anticolonialista, porém, atingiu seu ápice após a Primeira Guerra Mundial, sob a liderança do Partido Comunista Francês, comandado por Jacques Doriot. Com a Guerra da Argélia, a corrente anticolonialista se ampliou e se fortaleceu mobilizando a classe intelectual francesa contra a guerra (Cf. Marc Ferro, *História das Colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, pp. 207-213).

ocidental avançou triunfante sob a égide do progresso tecnológico. O antigo mundo bipolar, caracterizado pela Guerra Fria, chegou ao fim. De suas cinzas, renasceu um mundo em que se aprofunda a globalização, caracterizada pelas trocas, tanto humanas quanto econômicas, e novos valores.

Esta nova conjuntura, como esperado, se instala ao abrigo de perturbações que atingem o centro das representações e dos ideais, das mentalidades e das maneiras de ser. Ela vai atingir, portanto, o feminismo. Como? O feminismo saiu da era da dúvida, fechada a cadeado, em especial, devido a certas demandas (direito de voto, de abortar, de viver uma sexualidade livre, etc.) vistas, agora, como importantes para um mundo menos desigual. A “libertação da mulher” passou a ser não apenas uma das reivindicações mais justas, mas também uma das mais importantes para o fortalecimento das democracias ocidentais. A igualdade da mulher era, nesse contexto, o laço de conciliação da sociedade com valores éticos. Ela poderia ajudar na afirmação da individualidade e no fortalecimento das identidades. Ao mesmo tempo que alimentava as utopias, o feminismo estabelecia vínculos, produzia liberdades. Era, de fato, de uma ruptura importante, o que significa afirmar que depois de Beauvoir algo se perdeu. E não voltará.

Mily e Ofélia, entre o sonho do mundo e a realidade portuguesa

EMÍLIA FERREIRA

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Preâmbulo

Catorze anos separam, pelo nascimento, as duas modernistas de que me irei ocupar – Mily Possoz (1888-1968) e Ofélia Marques (1902-1952) –, enquadradas respectivamente na primeira e na segunda gerações do modernismo português, tal como as definiu José-Augusto França. Mais do que esses catorze anos, distinguem-nas, porém, modos de vida, nomeadamente de encarar as carreiras e de resistir ao país (e às circunstâncias) em que lhes calhou nascer, viver e morrer.

Mily nunca deixou os seus créditos por mãos alheias e construiu, enquanto pôde, uma carreira internacional na qual se somam as participações em exposições e a organização de mostras individuais. Ofélia, com menor arrojo público, participou apenas em colectivas, não tendo nunca mostrado individualmente o seu trabalho. Ambas souberam adequar o seu traço ao mercado existente, logrando uma boa recepção crítica e o reconhecimento dos pares. Apesar de se integrarem em gramáticas modernistas, respondendo às encomendas possíveis com a maior adequação aos seus programas, trilharam caminhos distintos, com mundividências va-

riadas e propostas plásticas pessoais, contribuindo para um debate mais rico sobre as características do próprio tempo e da arte então produzida.

Sabemos que a recepção crítica e historiográfica das artistas no início do século XX observou um quadro de menorização – tanto das criadoras como da sua criação. Essa menorização manteve uma surpreendente vitalidade, manifesta ainda hoje no desinteresse pelo levantamento e estudo das suas obras. Vale a pena, por isso, reanalisar os percursos individuais de duas delas, ou seja, os seus modos de transgressão à norma.

Algumas notas de contextualização

No último quartel do século XIX, Lisboa era uma cidade em mudança. Tentando acompanhar o ritmo do século – um século que instaurou a ferrovia, o barco a vapor e as grandes exposições mundiais, e que tornou o mundo mais pequeno, prometendo, ainda que literariamente, uma viagem que o abraçasse em apenas 80 dias¹ – a capital de Portugal estava na peugada no progresso. Apesar das restrições – como a escassa industrialização, a débil economia ou os poucos meios culturais –, a modernização tentou romper as falhas sentidas. Nos meados dos anos 70 e ao longo da década de 80, Lisboa observou uma significativa melhoria nos meios de transportes, comércio, urbanismo, arquitectura, ensino e instituições culturais. Conta, finalmente, com o grande museu nacional, instituição de prestígio incontornável para qualquer capital europeia que se prezasse, sonhada durante gerações sucessivas desde o triunfo do liberalismo e, finalmente, inaugurado em 1884².

Assim, pese embora Portugal – e, portanto, a sua capital – não estivesse à altura do poder económico e cultural das grandes potências europeias, Lisboa oferecia algumas novidades.

As mulheres, porém, contribuíam para manter na cidade um rosto mais atávico. Como aponta Joel Serrão, em 1862, o número de mulheres en-

¹ Refiro *A Volta ao Mundo em 80 dias*, publicada pelo escritor francês Jules Verne (1828-1905), em 1872.

² O então nomeado Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia abriu as portas ao público no dia 11 de Maio de 1884. Instalado no Palácio Alvor, às Janelas Verdes, é hoje o maior museu do país e, desde a legislação republicana de 1911, conhecido como Museu Nacional de Arte Antiga.

tregues às tarefas domésticas era significativo³. Também a percentagem de analfabetos em Portugal, apresentava ainda valores impressionantes, sobretudo entre o sexo feminino⁴.

Por outro lado, mesmo entre os que conseguiam estudar, o panorama nacional ostentava dificuldades. Ainda assim, a Lisboa já dos anos 70 e 80 manifestava sinais de mudança, como referi, na situação do ensino artístico e dos museus de arte. Como é sabido, entre nós, as Academias de Belas Artes, pese embora as várias tentativas⁵, só vingaram após o triunfo do liberalismo, sendo de 1836 os decretos que criaram as duas instituições de Lisboa e Porto, cujos projectos sofreriam várias alterações ao longo dos anos seguintes.

Em 1881, uma reforma lançou o debate sobre a adequação do programa académico aos novos tempos. Em 1875, o relatório de Sousa Hols-tein⁶ já pusera preto no branco as carências e falências do ensino artístico,

³ Então, a grande maioria, sobretudo das mães, ocupa-se no “governo de sua casa” (81 018). Logo a seguir, as que estão ligadas a “qualquer ocupação agrícola” (21 861). “Outra qualquer profissão” abrange 5 368. E depois: “costureira, engomadeira, modista” (1594); “ofício fora da fábrica ou oficina” (1171); “vivendo de suas rendas” (1105); “criada de servir” (1038); “vivendo em casa dos pais” (935); “vivendo em casa alheia” (794); “trabalho em fábrica ou oficina” (557); “comerciante, lojista” (408); “mendiga” (405). Quanto às restantes 10 948, “ignora-se” qual a sua profissão, se é que a tinham.” Como conclui o autor, “parece legítimo sugerir-se: 1) a grande maioria das mães que assumem a maternidade respeita às donas de casa; 2) a seguir, perfila-se o grupo daquelas que se dedicam a tarefas agrárias; 3) por fim, profissões femininas em “enchimento”: costureiras, criadas de servir, operárias; 4) e, também, comerciantes e mendigas.” Joel Serrão, *Da situação da Mulher Portuguesa no século XIX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, p. 40.

⁴ Em 1878, para uma população de 4 550 699 habitantes, a taxa de iletrados (somando homens e mulheres) era de 82,4%. Em 1890, num total de 5 049 729 habitantes, havia 79,2% de analfabetos, sendo este número composto por 72,5% de homens e 85,4% de mulheres. E, dez anos depois, em 1900, para uma população de 5 960 056 habitantes, nos 78,6% de analfabetos, 68,4% eram homens e 81,2% mulheres. Cf. Rui Grácio, *op. cit.*, p. 394. Ver também, para maior detalhe de informação sobre as escolas criadas, p. 395.

⁵ Sobre este assunto ver Emília Ferreira, “Os Lugares do Desenho. De ensino marginal ao discurso do poder: As Academias de Belas Artes”, in *O Desenho Dito*. Catálogo da Exposição *O Desenho Dito*, Almada, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2008, pp. 48-61.

⁶ Marquês de Sousa Holstein, *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal, a organização dos Museus e o serviço dos Monumentos Historicos e da Archeologia offerecidas á Comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal da mesma comissão*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875.

à luz das necessidades do tempo. O grande projecto de reorganização das Academias portuguesas foi assim posto em curso, acompanhando o renovador movimento académico europeu e indo até um pouco mais além, no que concerne às mulheres.

Então, o texto afirmava com clareza a abertura das suas aulas às mulheres. Com efeito, qualquer das modalidades (alunos ordinários e voluntários) estava aberta a pessoas de ambos os sexos, como se podia ler no corpo do relatório. *Serão admitidos á matricula em qualquer d'estas classes, os individuos de ambos os sexos que requererem ao inspector da academia*⁷.

Tal abertura respondia à acusação feita por Sousa Holstein, em 1875, de inexistência de ensino artístico dirigido ao sexo feminino e seria pioneira até em relação ao seu grande modelo académico, a França, que apenas abriria as portas da Academia às mulheres em 1897⁸, ou seja, 16 anos depois de Portugal.

Compreensivelmente, apesar dessa abertura, continuará a haver menos raparigas que rapazes, nesses estabelecimentos de ensino. Se as carências sociais e culturais colocaram entraves aos artistas, as candidatas ao exercício da mesma profissão sentiram-nos em maior grau. Sabe-se que, apesar de o movimento de emancipação das mulheres portuguesas ter tido início ainda no século XVIII, com algumas vozes de apoio durante o século XIX, muitas mais foram as opiniões críticas que preconizavam a manutenção da mulher no lar⁹. Grandes intelectuais como Ramalho Ortigão ou

⁷ Idem, Título II, Capítulo VIII, Artigo 54º. "Reforma das academias de bellas artes de Lisboa e do Porto", *Collecção de Legislação Portuguesa*, 1º semestre de 1881. 22 de Março de 1881.

⁸ Gabriel P. Weisberg; Jane R. Becker (editores), *Overcoming all Obstacles: the Women of the Académie Julian*, New York, New Brunswick, New Jersey, London, The Dahesh Museum & Rutgers University Press, 2000, p. 3.

⁹ Sobre este assunto, ver por exemplo Maria Filomena Mónica, *A Formação da Classe Operária: Antologia da Imprensa Operária (1850-1934)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. José Luís Simões, num texto inicialmente publicado em *O Eco Metalúrgico*, Lisboa, 4/7/1897, defende que o lugar da mulher é em casa, no seu importante e incontornável papel de doméstica e educadora, e sustenta tal opinião com as dificuldades que elas encontram, até em termos salariais, quando se dedicam à indústria ou à agricultura (chegando a receber somente metade do salário daquele), tornando-se de modo duplamente injusto elemento preferencial para o empregador, provocando assim desemprego nos homens e mais gastos para o agregado familiar. Além disso, apesar de reconhecer o

Fialho de Almeida, embora respeitando a necessidade de educação do *belo sexo*, criticavam a escassa adequação dos programas escolares ao verdadeiro destino da mulher: o de esposa e mãe¹⁰. Embora Portugal tenha tido a preocupação de dar às suas jovens acesso ao ensino, defendendo a sua emancipação pela educação (relembremos que, no século XVIII, coubera ao Intendente Pina Manique a tentativa de roubar à mendicância e à prostituição várias jovens órfãs e indigentes que, recolhidas na Casa Pia, tinham aí acesso ao ensino básico das letras e à aprendizagem de uma profissão), esta mantinha, portanto, um pendor de compromisso, no qual eram claras as suas responsabilidades de futuras mães e, portanto, de futuras educadoras. Eventualmente, o mesmo sucedeu a partir de 1885, quando a Câmara Municipal de Lisboa criou a Escola Maria Pia, na Graça, estabelecimento de ensino com ambições profissionalizantes, no qual se ministravam as disciplinas de francês e inglês e algumas “noções de tipografia, telegrafia eléctrica, escrituração comercial e labores”¹¹. Este ensino, eminentemente prático, com objectivos de carreira orientada para a subsistência, garante da honestidade moral, tinha simplesmente como alvo a jovem sem recursos.

A burguesa, económica e socialmente defendida da mendicância e dos vícios “adjacentes”, não carecia de escolas, já que as famílias providenciavam um ensino particular dirigido às suas necessidades específicas, muitas vezes colmatado pelas viagens, pelas leituras da moda, orientadoras do gosto e formadoras do carácter.

É fácil, neste contexto particular, compreender quem poderiam ser as candidatas à Academia. Apenas as mulheres social e economicamente defendidas, além de cultural e artisticamente despertas, podiam ter interesse e oportunidade de seguir uma carreira artística¹². Contudo, a possibili-

autor a existência de cérebros de altíssima qualidade em mulheres como Angelina Vidal, Luísa Michel e outras, elas devem confinar-se ao seu papel de mães e domésticas (cf. pp. 149 a 151).

¹⁰ Sobre este assunto ver Cecília Barreira, *História das nossas avós: Retrato da Burguesa em Lisboa 1890-1930*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.

¹¹ *Idem*, p. 44.

¹² Na verdade, esta situação acompanhou as mulheres, por toda a Europa, ao longo de séculos. Sobre o ensino artístico e as mulheres ver, por exemplo, Frances Borzello, *A World of Our Own: Women Artists since the Renaissance*, New York, Watson-Guptill Publications, 2000.

dade de seguir os estudos não equivalia a um efectivo apoio – familiar ou social – a uma opção profissional, na qual existiam poucos modelos a seguir, muito particularmente em profissões associadas ao poder e à criação¹³. Pese embora as múltiplas condicionantes, Portugal viu surgir, no início do século XX, um número significativo de mulheres artistas.

Mas quem eram elas?

Oriundas de meios economicamente favorecidos – tal como a maioria dos seus congéneres masculinos – eram também educadas para virem a ser senhoras de sociedade. A aprendizagem da música, do desenho, da pintura, associadas às clássicas prendas femininas como o bordado, a costura, o domínio de pelo menos uma língua estrangeira criavam um conjunto de conhecimentos sociais que lhes garantiriam o sucesso como donas de casa e abrilhantadoras de salões mundanos. A profissionalização não estava no horizonte.

Ter uma carreira, em especial artística, não era um objectivo tido como razoável. Ainda assim, várias jovens portuguesas conseguiram-no, logrando igualmente o respeito dos pares e da crítica, ainda que uns e outros facilmente escorregassem para a análise paternalista das suas produções, significando uma segunda exclusão¹⁴ que, em muitos casos, mantém um incontornável vigor relegando as suas obras para o plano do género, sublinhando-o como categoria plástica. Ou seja, mais do que artistas, mulheres. Assim se justificava (e, infelizmente, justifica ainda, como o comprovam escritos recentes), algum desinteresse ou conformismo por parte da historiografia que aponta as mesmas características de sempre, recusando um olhar mais atento sobre as obras, ao ponto de manter até erros na grafia dos nomes (Mily com dois “ll”, por exemplo, manifestando

¹³ Vistas como capazes de reprodução (ou seja, de imitação) mas não de criação, as mulheres eram desencorajadas de seguir carreiras como a advocacia, a medicina e as artes. Sobre este assunto ver ainda Isabel do Carmo; Lúcia Amâncio, *Vozes Insubmissas: A história das mulheres e dos homens que lutaram pela igualdade dos sexos quando era crime fazê-lo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004, p. 30 e segs.

¹⁴ Sobre este assunto ver Emília Ferreira, “Da *Deliciosa Fragilidade Feminina*”. In *Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*. N.ºs 11-12, *Mulheres Artistas. Argumentos de género*, Porto, Guimarães, ESAP, 2006, pp. 142-157.

desinteresse em verificar algo tão evidente como a assinatura da autora nas suas obras), datas de morte erradas (caso de Mily, mais uma vez¹⁵) ou afirmando a suposta ignorância de Ofélia Marques, por falta de estudos académicos, quando já está estabelecida a sua formação académica¹⁶.

Neste artigo, revisito duas das artistas sobre cujas vidas e obras me tenho debruçado e sobre as quais ainda muito falta descobrir, como exemplo de dois caminhos que, embora muito distintos, foram misturados numa mesmidade de género bastante enganadora.

Provenientes de meios social e economicamente privilegiados, Mily e Ofélia nasceram no seio de famílias de requintada educação e de “posses”, algo comprovado pela educação que lhes é facultada. Separam-nas 14 anos e opções académicas, pessoais e profissionais muito diferentes.

Mily: a Europa como destino natural

Comecemos por Mily, fazendo um breve enfoque no contexto familiar. Henri Émile Possoz, natural de Antuérpia, onde nasceu a 9 de Março de 1856, melómano como seu pai professor de violoncelo no Conservatório

¹⁵ Tendo morrido em 1968, a data que surgia habitualmente era 1967. Numa conversa com Cecília Menano (filha de uma amiga de Mily, a pintora Alice Rey-Colaço), que me contou ter Mily organizado um grupo de amigos para ir ver a retrospectiva de Viana, em Abril de 1968, surgiu a dúvida (a exposição foi organizada já após a suposta morte da artista). Confirmei então a data do seu falecimento através dos jornais de 1968 (corroborada pela certidão de óbito na posse da família). Tornei públicos esses dados a partir de 2008. Sobre Mily ver também Emília Ferreira, “Mily Possoz: Portuguesa. Europeia. Modernista”. In *Mily Possoz uma gramática modernista*. Lisboa, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2010; e Emília Ferreira, “Mily Possoz: uma artista de fusão”, *Mulheres Pintoras em Portugal: de Josefa d’Óbidos a Paula Rego*, coordenação de Raquel Henriques da Silva e Sandra Leandro, Lisboa, Esfera do Caos Editores, 2013, pp. 107-127.

¹⁶ Veja-se, sobre este assunto, Emília Ferreira, “Desenhos do Silêncio”, In Emília Ferreira (org.), *Ofélia Marques: 40 caricaturas, 21 desenhos*, Almada, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2002; e Emília Ferreira, “Ofélia Marques: um percurso ímpar no modernismo português”. In *Faces de Eva: Estudos sobre a Mulher*, nº 15, Lisboa, Colibri, 2006, pp. 189-198. No primeiro texto está indicada a formação académica de Ofélia, de acordo com informação disponível no catálogo da exposição “Ofélia Marques: 1902-1952”, Lisboa, Galeria de S. Francisco, 1982. Para o segundo, consultei o processo guardado na Reitoria da Universidade de Lisboa, comprovando a conclusão dos então cinco anos da licenciatura, tendo Ofélia pedido autorização para a elaboração da tese.

de Antuérpia, formar-se-ia em Engenharia Química, optando pela carreira militar e tornando-se oficial do exército belga. Nos meados da década de oitenta, conhece Jeanne Rosalie Leroy, natural de Soumagne, também na Bélgica, onde nascera a 7 de Dezembro de 1862. De acordo com registos familiares, Jeanne era oriunda de uma família de lavradores e intelectuais. Mulher ciente do seu valor, como se percebe pela pose direita e pelo olhar frontal, passará essa auto-confiança às suas filhas. É esta personalidade forte que cativa Henri Émile. Em Janeiro de 1888, estão em Londres, para onde fogem para se casar. Pouco tempo depois, rumam a Portugal, fixando-se nas Caldas da Rainha, para onde o jovem engenheiro químico é convidado como professor de Química na Escola Industrial D. Leonor. O nascimento da primeira filha, Emília Possoz, dá-se a 4 de Dezembro, em Lisboa. Será baptizada, ainda nas Caldas da Rainha, em 1889¹⁷.

Henri Émile Possoz entretanto entra na Casa Burnay, pelos anos de 1889-90, na qual é nomeado procurador, ficando encarregue de missões no estrangeiro, e instala-se com a mulher e a filha no bairro da Lapa, ao tempo um dos mais aprazíveis da capital, aí residindo algumas das famílias mais abastadas e culturalmente mais dinâmicas da sociedade lisboeta, num grupo de artistas e intelectuais. Têm como amigos Alfredo Bensaúde, casado com Jane Oulman, Alexandre Rey-Colaço, Raul Lino e Agostinho de Campos, quase todos melómanos, com uma particular paixão pela música de Wagner. O núcleo Possoz¹⁸ desenvolve-se, assim, num entorno especialmente propício ao surgimento de vocações artísticas.

¹⁷ “Henri e Jeanne, já grávida, chegaram a Lisboa a 2 de Dezembro desse ano. Jeanne deu à luz dois dias depois, a 4 de Dezembro, a sua primeira filha Émilie (Mily) às nove horas da manhã. Contudo, só foi registada meses depois, aquando do seu baptismo, já se encontrando a sua família na vila das Caldas, facto que tem sido gerador de equívoco. Foi baptizada na Igreja Paroquial das Caldas da Rainha, no dia 8 de Junho de 1889 e registada com o nome de Emília Possoz.” In Maria Pilar Antunes Mendes, *Mily Possoz (1888-1968): Percurso e afirmação de uma artista no Modernismo Português*, [Texto polycopiado], Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Instituto de História da Arte, 2010, p. 18. De notar que o nome do passaporte de Mily é Emilia e não Émilie.

¹⁸ A 31 de Outubro de 1892, nasce a segunda filha do casal, Jane (que virá a falecer em Lisboa, no Hospital St. Louis des Français, a 26 de Fevereiro de 1970). O parto, como ao tempo era comum, foi feito em casa, então sita na Rua das Trinas.

A infância e juventude das irmãs Possoz é *quase* a típica das jovens de famílias da classe da alta burguesia lisboeta: educadas em casa nas tradicionais prendas femininas (pintura, bordados, música), seguem contudo a escolaridade na Escola Alemã, mantendo desse modo a tradição poliglota da família, falando, como os pais, francês, inglês, alemão e português – este, sempre com uma vincada pronúncia francófona –, além de uma fácil mobilidade e identidade europeias.

Para lá dos estudos, as horas de convívio, passadas com os Bensaúde e os Rey-Colaço em animados serões musicais, tocando e cantando e, por vezes, representando, nutriram a criatividade das jovens. Dada a vocação teatral da amiga Jane Oulman Bensaúde, que escrevia peças para os filhos Mathilde e José¹⁹, essas tertúlias incluíam ainda os Weeman, Empis e muitos ingleses residentes na Lapa.

Nesse núcleo de relações contavam-se ainda membros do clã de Rafael Bordallo Pinheiro, como o seu sobrinho Diniz Bordallo Pinheiro, amigo de Mily, com quem manteve animada e irónica correspondência, na qual fica bem caracterizada essa atmosfera mista de estrangeiros e nacionais dotados de uma cultura acima da média e de um gosto apurado e entusiasmado pela vida.

Também os professores particulares, nas várias áreas artísticas, evidenciam a exigência cultural do meio familiar. E assim se, por exemplo, no piano é a Alexandre Rey-Colaço que se deve o ensino das irmãs, a pintura fica a cargo de outros nomes significativos: primeiro com Emília dos Santos Braga (1867-1949) e depois com Enrique Casanova (1850-1913). Ao contrário de Jane, porventura mais musical, e que acabará por vir a ser também professora de música²⁰, Mily²¹ desde cedo evidencia clara apetência plástica. No acervo familiar encontram-se ainda vários desenhos da infância e juventude. Caricaturas e outros apontamentos marcam o gosto de Mily pelo exercício do desenho.

Não é de mais sublinhar a abertura familiar que lhe proporciona, desde cedo, um ensino com bons mestres. Até mesmo um ensino como mestres

¹⁹ E que escreveu mais tarde vários livros que Mily ilustrou.

²⁰ Jane teria como discípula Cristina, filha do arquitecto Raul Lino, que, mais tarde, foi professora de piano do conhecido pianista português Adriano Jordão.

²¹ Embora o seu nome fosse Emília, ela seria sempre familiarmente referida como Mily – diminutivo que passou a usar também profissionalmente.

“problematizadores”. A primeira mestra, Emília dos Santos Braga, ela própria oriunda de um meio familiar culturalmente elevado, mas não economicamente folgado, é exemplo paradigmático do esforço que significava o exercício das artes para uma mulher nesse tempo e do que significava o apoio da sua família para a concretização de uma carreira²². Expôs com frequência, em Portugal e no estrangeiro, salientando-se a sua presença na Exposição Universal de Paris, em 1900. Apesar de casada, Emília dos Santos Braga nunca teve filhos, reconhecendo na maternidade embaraços à boa prossecução da carreira. O facto de ter privado com uma mulher tão invulgar poderá ter contribuído para a opção de Mily por uma formação plástica o mais vasta e internacional possível. E se, em termos temáticos, Emília dos Santos Braga não parece ter influenciado grandemente esta sua discípula, o seu gosto pelo desenho, cujo primado se reconhece em todos os aspectos da sua obra, deverá ter ficado por então sedimentado. Do mesmo modo, é provável que tenha sido com o segundo professor que Mily tomou o gosto da aquarela e sobretudo da gravura.

Esse segundo professor é o aquarelista e pintor espanhol Enrique Casanova (1850-1913), reputado litógrafo e aquarelista, professor de vários membros da família real portuguesa e de jovens das mais abastadas famílias de Lisboa.

Analisando os percursos dos primeiros mestres de Mily não deixa de ser curioso verificar também, além das possíveis marcas já enunciadas, os aspectos de personalidade, dedicada à arte, ao prazer da execução e ao cultivo do olhar, e também à evidente convicção de que o trabalho é um fim em si, a prosseguir mesmo em contextos adversos. E em 1905, com uns muito jovens 16 anos, rumo a Paris.

²² “O meio familiar onde cresceu parece ter-lhe sido assaz favorável, dado que os pais não só permitiram que ela seguisse uma carreira artística, como o mesmo viria a suceder com as irmãs mais novas, as pintoras Virgínia Carlota Xavier dos Santos e Silva (1868-1960) e Maria Laura dos Santos e Silva (Laura Santos). / No entanto, quem encorajou a jovem para uma carreira artística, foi seu avô paterno, Manuel Inocêncio dos Santos Carvalho e Silva (1805-1887), célebre maestro e compositor, retratado por Emília nos finais do século XIX [...]”. Para aprofundar dados sobre Emília dos Santos Braga ver Nuno Saldanha, “Emília dos Santos Braga (1867-1949): Um triunfo no Feminino”. *Revista Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*, N.ºs 11-12, *Mulheres Artistas. Argumentos de género*, 2006, pp. 124-141.

Mily escolhe como mestres dois pintores ligados ao movimento simbolista, que então gozavam de grande nomeada: René Ménard (1862-1930) e Lucien Simon (1861-1945).

Não se sabe ao certo quanto tempo Mily esteve em Paris, nessa sua primeira estada, quanto tempo demorou a sua aprendizagem nem exactamente que matérias estudou. Tudo indica que se dedicou sobretudo a técnicas de pintura, mas não é certo.

O destino seguinte é Düsseldorf. Provavelmente seguindo a recomendação de um dos seus professores da Académie de la Grande Chaumière, Mily rumo à Alemanha para estudar com o afamado gravador Willy Spatz (1861-1931). Um dos mais reputados artistas de ponta-seca da cidade, Spatz era professor da Academia de Belas Artes de Düsseldorf, desde 1897 (aí continuando como docente até 1926). Porém, esse estabelecimento de ensino só aceitou alunas após o termo da primeira guerra mundial, o que significa que, em 1906 ou 1907, Mily teve, portanto, de seguir aulas particulares de gravura.

O período de viagens seguinte, e que a leva à Bélgica e Holanda, tem também o estudo como objectivo, mas por enquanto desconhece-se com quem terá trabalhado e que especialidades terá aí procurado. Regressada a Portugal, em 1909 participa desde logo em exposições. Contudo, não se limita a enviar as suas obras para colectivas; organiza também diversas individuais e algumas outras exposições em parceria com a sua amiga Alice Rey Colaço (1892-1978), com quem expõe desde 1913.

Durante a década de 20 trabalha para a imprensa. Porém, o mais significativo da sua afirmação artística é o modo como começa a gerir a carreira e a sua imagem artística.

Reconhecida desde cedo pelos pares e pela crítica, de que é exemplo a nota do *Diário de Notícias* de 1 de Fevereiro de 1915, em que são mencionadas com agrado as obras com que participa na *Exposição de aquarela, desenho e miniatura*, é também reconhecida pelos meios institucionais: é justamente nessa exposição que o historiador e crítico José de Figueiredo (1871-1937), primeiro director do Museu Nacional de Arte Antiga e da Academia Nacional de Belas Artes, adquire, para o acervo do Museu Nacional de Arte Contemporânea, uma obra de Mily.

A confirmação do seu nome faz-se precisamente por esses anos, em Lisboa. Que não foi sempre fácil demonstra-o a recusa de alguns quadros

seus para uma colectiva organizada em 1922, pelo professor e académico Luciano Freire (1864-1934). Recebendo a recusa com sobranceria, Mily escreveu-lhe uma carta, plena de ironia, na qual dava conta do seu “agrado” por ter visto as suas obras recusadas.

A segunda resposta a esta rejeição – significativamente comentada pelo *Diário de Notícias*, como “uma injustiça que é um escândalo”²³ – foi sublinhada pela artista por uma decisão de inusitada segurança: a de expor individualmente – algo que as modernistas portuguesas usaram com bastante parcimónia. No caso de Mily, que organizara já com a sua amiga Alice Rey-Colaço algumas exposições a 4 mãos, a primeira individual oficial²⁴ surge em 1924²⁵.

Um ano antes, a *Revista Portuguesa*²⁶ entrevista a “Belga, que veio nascer a Portugal”. Visitada no seu atelier e inquirida sobre o que a movia, ao surgir o assunto da rejeição para a colectiva da SNBA, ela reagiu com bonomia e, quando lhe foi perguntado o que pensava do meio artístico lisboeta, à parte a sua preferência por Columbano, entre os velhos, e por Viana, “o maior de todos”, entre os jovens, afirmou-o pouco mais que medíocre:

Não ha alento de nenhuma especie. Depois, vontades de sucesso imediato, falta de sinceridade... Numa palavra, mundanismo. [...] Hoje qualquer amadora de pintura, que passa as suas tardes nos chás elegantes, expõe com a maior facilidade nas Belas-Artes. Não devia ser. Os professores é que teem a culpa²⁷.

Terão por certo sido múltiplas as razões que levaram Mily a optar por se manter mais tempo em Paris do que em Lisboa, algo que se torna mais notório a partir de 1927. Aí, a sua actividade tem contornos mais profissionais, tanto em termos de produção como de mercado.

²³ “Coisas de arte. A Sociedade de Belas Artes recusa, pela primeira vez, alguns trabalhos da pintora Milly Possoz. Uma injustiça que é um escândalo.” *Diário de Notícias*, 25 de Março de 1922, p. 5.

²⁴ Em 1923 ela organiza uma breve mostra no seu atelier. Cf. Alves Martins, *Revista Portuguesa*, Número 22, 25 de Agosto de 1923, pp. 17-20.

²⁵ 1924 – Lisboa, Salão da “Ilustração Portuguesa”. *Exposição Mily Possoz*. [Patentes 34 obras.]

²⁶ Alves Martins, *Revista Portuguesa*, Número 22, 25 de Agosto de 1923, pp. 17-20.

²⁷ *Idem*, p. 19.



Mily Possoz, s/título, 1929. Aquarela, Guache e Grafite sobre Papel, 40,3 x 57,5 cm.
DP50, Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian. Fotografia de Paulo Costa

Membro fundador da sociedade *Jeune Gravure Contemporaine*, aí criada em 1929, data dessa segunda estada o seu particular investimento na gravura, apostando então em técnicas que não havia mostrado em Portugal, como a ponta-seca e a litografia. É também nesses anos que inicia a sua amizade com Vieira da Silva e com Arpad Szênes, então assíduos no Atelier 17, do pintor e gravador inglês Stanley Hayter. É também por esses anos que Mily conhece o gravador japonês Tsuguharu Foujita, de quem fica amiga, e cuja obra terá ecos na sua, nomeadamente no uso do traço, na depuração dos conjuntos, nos tratamentos dos temas. E a unificar todas estas influências, a mesma mão certa, que lhe garantirá, em 1937, o convite para integrar a exposição de Gravura Francesa, organizada em Cleveland, Estados Unidos, na qual ganha a medalha de ouro e lhe assegura a compra de obras para o Museu de Cleveland, onde permanece identificada como pintora francesa²⁸.

²⁸ Apesar das várias tentativas de fazer o museu mudar a data de falecimento (já enviei

Assídua visitante de museus, galerias, ateliers de artistas e exposições, Mily compõe uma gramática própria plasticamente bem informada. Além das sínteses que opera dos mestres primitivos flamengos e prussianos que admira, ela conhece também Cézanne, Chagall, Tsuguharu Foujita, Derain, Duffy, Gleizes, Gris, Laurencin, Matisse, Metzinger, Picasso, Severini, Utrillo, Valadon, Signac, Vlaminck, Vuillard²⁹, expondo inúmeras vezes com eles, como atesta a imprensa parisiense ao longo dos anos 20 e 30 do século XX.



Mily Possoz, "Paysage de Beaulieu". Ponta-seca sobre Papel, 20 x 24 cm (medidas da mancha). GP836, Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian. Fotografia de José Manuel Costa Alves

O ingenuismo que a crítica e a historiografia nacionais teimam em encontrar na sua obra é, afinal, uma abordagem por vezes simbolista,

duas vezes cópia da certidão de óbito) e a nacionalidade, os dados no site do museu permanecem errados.

²⁹ Cf. Sylvie et Dominique Buisson, *Léonard-Tsuguharu Foujita*. Paris, ACR Édition, 1987, p. 94.

surrealizante e, sobretudo, capaz de operar a síntese com uma tradição erudita que soube actualizar. Se o modernismo foi, em França como na Rússia (veja-se Chagall ou Goncharova), um tempo de investigação dos primitivos, Mily terá sido a autora modernista portuguesa que maior expressão deu a esses pressupostos plásticos.



Mily Possoz, “Étude de fillettes à la fenêtre”. Ponta-seca sobre Papel, 27,7 x 21,1 cm (medidas da mancha). GP839, Colecção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian.

Fotografia de José Manuel Costa Alves

Ao longo desses anos em que Mily expõe entre Paris, Bruxelas, Berlim e a Suíça, ela assumirá as nacionalidades mais convenientes (ora francesa ora belga) para integrar as grandes colectivas a que propõe o seu trabalho³⁰. A morte da mãe, a 11 de Dezembro 1937, obrigá-la-á a uma passagem por Lisboa, regressando a Bruxelas por mais alguns meses.

Conhecendo bem o meio e as muitas condicionantes do país, o escultor, museólogo e crítico Diogo de Macedo (1889-1959), escreveria estas linhas:

Há igualmente a registar uma exposição em Bruxelas da pintora e gravadora Mily Possoz, que há muitos anos vive e luta em Paris e que, segundo informações dos jornais, tenciona regressar brevemente a Portugal, onde nasceu. Dos seus triunfos, lá fora, frequentemente, as revistas de arte nos dão notícias, alcançando agora mais êste no país da sua família, julgo dever anunciá-lo aqueles que sempre, como eu, a admiraram, não duvidando, nunca, de que, conquistados todos os louros ambicionados, voltaria à sua terra, como voltou Canto da Maia e tantos outros, ainda que mais não seja para morrer esquecida, cuidando das flores das suas jarras ou contando pelas contas de um rosário as suas saudosas glórias.³¹

Em Março de 1938, estava de volta a Lisboa, instalando-se em casa da irmã, na Travessa do Patrocínio. Aí ficará por algum tempo, até se mudar para Sintra. A Europa, por ora vedada, por causa da guerra, obrigá-la-ia a permanecer em Portugal. E sempre determinada a impor-se.

O regresso a Portugal implicou, necessariamente, uma adaptação ao mercado e às condições de produção. A década de 1940, a mesma em que Mily se instala em Sintra, inicia-se com a participação na Exposição das Montras do Chiado, na Exposição do Mundo Português e com a colaboração com os Bailados Verde-Gaio, através da criação de figurinos e cenários, em 1943, para o bailado D. Sebastião. Ao longo desta década e da seguinte, em que se somam os prémios³², participa em cerca de 10

³⁰ Por exemplo, no final de 1937, após a participação na Exposição Internacional de Paris, parte para Bruxelas, para integrar a *Quinzième Exposition Annuelle de la Gravure Original Belge*.

³¹ Na verdade, estas linhas foram publicadas já após o regresso de Mily. Diogo de Macedo, "Notas de Arte, Os portugueses no estrangeiro", *Ocidente*, Maio de 1938.

³² Prémio Souza-Cardoso, de pintura (1944); Prémio de Desenho José Tagarro (1949);

exposições colectivas³³, de que se destacam a II Bienal de S. Paulo e a Exposição Internacional de Bruxelas.

Mily trabalha e expõe, em Portugal e no estrangeiro, quase até ao fim da vida. Contudo, parte importante do entusiasmo parece ter desaparecido. Em 1954, numa nota que publicou sobre a artista, o escultor e crítico Diogo de Macedo (1889-1959), então director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, lamentava o modo como o país desmotivara a sua classe artística, em especial entre as artistas e, em particular, a resiliente Mily.

Nesta amena tristeza duma vida sem estímulo de vibrações (?), sugestiva, mas pacata demais, sem altos nem baixos e de contentamento monótono, que a luz protege e o indígenua banaliza. De longe a longe expõe a sua arte, pinta umas decorações, ilustra um portfolio, aparece, enfim, e quando se fatiga desde absurda existência, foge até lá fora, mergulha no dinamismo de outras atmosferas e volta, irremediavelmente saudosa e revigorada, à paz do clima lusitano, quase ignorada.

[...] Hoje, Mily Possoz, a primeira da falange feminina vitoriosa, é, para muitos, uma respeitável recordação e um admirável exemplo que se evoca duma mocidade azougada e sincera, que fez de Lisboa, em certo período entre as duas últimas guerras europeias, um sonho de entusiasmos contagiosos, de Poesia e de Arte, com exposições, manifestos e comícios acoimados de “futuristas”, com revistas literárias, concertos, teatro, bailados e mesmo jornalismo de brilho crítico,

Prémio de Pintura Columbano (1951); Prémio Luciano Freire [datas não apuradas]; e Prémio da Câmara Municipal de Almada, em Exposição de Artes Plásticas [datas não apuradas].

³³ Lisboa, Estúdio do SPN, 7ª *Exposição de Arte Moderna*, 1942; Lisboa, Estúdio do SPN, 8ª *Exposição de Arte Moderna*, 1944; Lisboa, Galeria Calendas, *Exposições de Pintura, Escultura, Desenhos, Gravuras, Objectos de Colecção e Antiguidades*, e Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1º *Grupo de artistas portugueses*, 1945; Lisboa, Estúdio do S.N.I., 10ª *Exposição de Arte Moderna*, 1946; Lisboa, SNI, *Arte Moderna Portuguesa através dos prémios artísticos do SNI: 1935-1948*, 1949; S. Paulo, Museu de Arte Moderna, *II Bienal de S. Paulo*, e Exposição na Galeria de Março, 1953; Lisboa, *Exposição colectiva de pintura*, organizada pelos estudantes da Faculdade de Ciências, 1955; Bruxelas, *Exposição Internacional*, e Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro; Porto, Museu Nacional Soares dos Reis; Guimarães, Museu Alberto Sampaio, *Exposição itinerante de algumas obras de pintura do Museu Nacional de Arte Contemporânea*, 1958; e Amarante, *Exposição no Museu de Amarante*, 1960.

tudo com alma e vida próprias, com humana e inquieta ambição de estar num paralelo das principais capitais da Europa.

Ainda há pouco, passando em revista desenhos e lembranças, Mily Possoz confessava, na intimidade de amigos, que naqueles tempos não trabalhava mais do que hoje, mas fazia-o com outra fé, não sabendo bem porquê, mas sentindo ao seu redor outra alegria, outro apoio, outra certeza e outra esperança, que agora em tudo parece ter esmorecido, substituindo-se por uma pacatez ordenada e pouco estimulante. Dir-se-á que um banho tépido baixou a temperatura nos desejos dos pintores [...]³⁴.

Ainda assim, Mily não pára. Organiza ainda três exposições individuais, duas das quais em Paris³⁵ e, em 1957, recebe a grande encomenda, pelo colecionador Machaz, de um grande número de aquarelas, tapeçarias e óleos para a decoração do Hotel Tivoli³⁶, em Lisboa.

Continuou além disso entusiasta frequentadora de museus e de exposições. Uma das últimas que visitou foi a retrospectiva de Viana, ainda em 1968, para a qual desafiou um grupo de amigos a acompanhá-la nesse reencontro com a pintura de um dos seus artistas portugueses favoritos.

A morte encontrou-a no dia 17 de Junho de 1968, em Lisboa, em casa da irmã, rodeada pela família. Tinha quase oitenta anos e um palmarés de vitórias pessoais muito significativas. Entre as modernistas portuguesas mais nenhuma detém um tão impressionante e internacional currículo de exposições, em grande parte devido a uma eficaz rede de galeristas, entre Paris e Bruxelas, que lhe permitiram a venda da sua obra, a organização de exposições individuais e, sobretudo, a clara noção do seu valor artístico e profissional.

³⁴ Arquivo na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundo Diogo de Macedo, Notas de Arte, *Ocidente*, 1954. Texto manuscrito.

³⁵ Paris, Casa de Portugal, 1952; Lisboa, Galeria Diário de Notícias, *Mily Possoz*, 1960; e Paris, Galerie Mignon-Massart [exposição de gravura], 1963.

³⁶ Muitas dessas obras continuam até hoje pertença da colecção do Grupo Tivoli, constituindo a maior colecção privada de obras da artista.

Ofélia, um percurso entre o fascínio pelo mundo e a introspecção

Ofélia Gonçalves Pereira da Cruz nasceu em Lisboa, a 14 de Novembro de 1902. Dos seus dados pessoais, é escassa a informação disponível, desconhecendo-se até ao momento a história da sua família, onde morava, se tinha irmãos³⁷ ou até o que faziam os seus pais. Claro é o que fica subentendido: a origem burguesa que a leva a completar os estudos no Liceu Maria Pia e a seguir depois, aos 15 anos, para a Faculdade de Letras de Lisboa, onde estuda Filologia Românica, terminando a licenciatura em 1922, de acordo com o registo mantido na Reitoria da Universidade de Lisboa.

Se é possível que a sua abordagem ao mundo da arte tenha sido facultada por Bernardo Marques (1900³⁸-1962), seu colega de faculdade, e futuro marido, é igualmente provável que, como menina burguesa, ela tenha tido acesso às habituais aulas privadas de desenho.

Expondo pela primeira vez em 1926, no II Salão de Outono, integrando o grupo dos modernistas, sem formação plástica académica, Ofélia soube guiar-se pela sua formação literária e usou as viagens, com as múltiplas oportunidades de contactar com as colecções de museus, exposições, teatro e cinema, bem como o seu pessoal sentido de observação e, por certo, as leituras, para produzir uma obra de características próprias.

Pese embora a sua participação regular em exposições colectivas, jamais organizou uma individual. E, tal como muitos dos seus colegas, Ofélia manteve um registo público dentro das normas do gosto e do mercado. Embora tenha sido a pintura a garantir-lhe maior reconhecimento, com a atribuição, em 1940, do Prémio Sousa-Cardoso, com um retrato da poetisa e tradutora Luísa d'Eça Leal (1899-1983), Ofélia foi sobretudo desenhadora.

³⁷ Pela carta de despedida de Ofélia, sabe-se da existência de uma irmã, Alda. Mas nada mais de concreto.

³⁸ Embora o seu nascimento seja em geral apontado como datando de 1898, numa carta endereçada ao amigo Manuel Mendes, em que lhe envia alguns dados biográficos, Bernardo refere ter nascido a 21 de Novembro de 1900. Cf. *Sem Título*, CasaComum.org, Disponível em: <<http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04635.003.009>> (2015-5-9).



Ofélia Marques, Sem título, 1932. Tinta-da-china sobre Papel, 28,4 x 20,8 cm. DP921, Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian. Fotografia de José Manuel Costa Alves

Com efeito, o seu desenho – provocatório, analítico, irónico, versátil no traço – revela uma artista bastante mais inquieta do que a obra mais conhecida deixa supor. É disso exemplo a eloquente galeria de época que constitui o seu núcleo de caricaturas dos amigos. Nesse vasto grupo, em que algumas personalidades bisam presença, desfilam quase todos os nomes conhecidos das artes, literatura e ciência do país. Esse núcleo de caricaturas (várias dezenas), elaborado nos anos 30, revela uma Ofélia com claro sentido de humor e capacidade de análise psicológica, na representação dos amigos na infância (quase como se, no processo, ironizasse com o mercado e com a crítica que obsessivamente definia as artistas como pintoras de crianças), mas apontando o seu futuro, nos claros traços de personalidade registados através das poses e nas opções profissionais que seguiriam, denotados pelos objectos com que se “definiam”.

A década 30 é particularmente rica para Ofélia. Datam também desses anos as maiores oportunidades de viagem. Felizmente, e porque a artista gostava de manter correspondência com os amigos, podemos hoje começar a perceber como operou ela a sua educação informal. Nas múltiplas cartas que enviou, deu conta do que ia vendo, de com quem se encontrava o casal fora de Portugal e de como ela se sentia. Entre a alegria da descoberta cultural e artística e da liberdade que essas saídas constituíam e o desalento perante a perspectiva de regresso a Portugal, é possível antever uma personalidade curiosa e culta que sofria de facto com as limitações políticas e artísticas do país, ao tempo.

Convidado Bernardo Marques como artista decorador dos pavilhões oficiais portuguesas em feiras de arte internacionais, como Paris, 1937, ou Nova Iorque, 1939, Ofélia acompanhou-o, aproveitando o tempo livre da melhor maneira. De acordo com as suas próprias palavras, passava os dias a visitar exposições, e as noites saindo com os amigos, indo ao teatro e aproveitando todos os ensejos para observar a forma como as pessoas viviam. Através desse registo epistolar, torna-se claro que a artista – que se define como optimista – se apercebeu com toda a clareza de Portugal como de um país asfíxiante, para onde seria penoso regressar.

Quando em Nova Iorque, aonde aportou nos últimos dias de Março de 1939, ela sentiu-se “como hum peixinho na água”, como declarou na carta



Ofélia Marques, s/título. Tinta-da-china, Aguarela, Grafite e Guache sobre Papel, 21,5 x 16,5 cm. DP629, Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian.

Fotografia de Paulo Costa

aos amigos Manuel e Berta Mendes, datada de 2 de Abril seguinte³⁹, acalentando o sonho de ficar na cidade para sempre, um lugar que instantaneamente a arrebatou, e onde ela estaria livre das restrições de Portugal e das ameaças que então pairavam sobre a Europa. Infelizmente para ela, tais sonhos não se tornaram realidade e o regresso a Portugal acabaria por acontecer.

E assim a vida de Ofélia prosseguiu. Respondendo às encomendas da imprensa, fazendo escassas capas para revistas, trabalhando sobretudo em ilustrações de textos e criando algumas bandas desenhadas, Ofélia manteve, contudo, uma clara parcimónia na sua produção que fez com que vários testemunhos a definissem como algo preguiçosa.

Torna-se evidente o facto de já durante a sua vida o seu trabalho ser pouco visto e conhecido. Isso nos confirma esta observação de Diogo de Macedo, por ocasião da atribuição do Prémio de Pintura a Ofélia, em 1940.

Será difícil aos críticos julgar um dia um artista de quem pouca obra conhecem, porque dispersa, sem inventário, por casas onde se não colecionava arte por luxo, ficará reservada a admiração de quem mais a estima do que a analisa, ao público, porém, que sem presunções também é crítico exigente, essa obra não passará despercebida, porque tipo na altura própria, em páginas de revistas, em ilustrações de livros, em paredes de exposições, na rua, no dobrar das esquinas da vida comum, sempre modestamente, como natural acessório de embelesamento dessa actividade quotidiana.

Há artistas, que o são tanto como os demais com notoriedades e medalhas, mas que não produzem para museus nem fazem cálculos de assalto à História. São artistas por leis naturais duma obrigação do destino, mas que o são egoisticamente, só para si e para os admiradores mais íntimos, negando-se à ambição e ignorando disciplinas. Livres de tão graves compromissos, são dos tais que embaraçam os críticos quando calha destes lhe descobrirem a obra. É este o caso de Ofélia Marques. Caprichosa e dispersa, raramente frequenta lugares onde possam ser vistas as pinturas que pinta, os desenhos que desenha, as fantasias que inventa. Mas se acaso aparece, logo reparam nela, apreciam-na e premeiam-na. É pouco

³⁹ Carta aos amigos Manuel e Bertha Mendes, 2 de Abril de 1939. Arquivo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

avultada a sua obra de pintura a óleo e sobre tela, como foi a de José Tagarro, por exemplo, e no entanto ninguém contesta o mérito desse pintor, ainda que bem pouca pintura deste se conheça. Com Ofélia Marques acontecerá o mesmo, para arrelia de críticos e de historiadores. Todavia, nas originais interpretações e das predispostas possibilidades que revela, quando se apresenta em público, ninguém duvida. Das suas aquarelas, dos gouaches, dos desenhos, de quantas ilustrações e decorações executa consoante os caprichos da inspiração e sua dispersão feminina, maiores são os conhecimentos, e talvez que por estes se avalie um dia do mérito dessa pintora que se esconde, que brinca com as coisas sérias e que, se quisesse, simplificaria *amanhã a tarefa dos* críticos mostrando em bloco quanto distribui ao Deus dará e só a pessoas íntimas, como quem mostra brinquedos ou futilidades de vestidos, desvenda talentos e obras, fantasias e interpretações, farrapos vivos dum temperamento irregular⁴⁰.

Em 1945, o mesmo Diogo de Macedo escreveria ainda sobre ela:

Sem compromissos de estudo em qualquer escola de arte, esta artista deve-se exclusivamente aos seus dons de gosto e sensibilidade, praticando com a maior independência e apenas encorajada pelos museus e galerias que visitou no estrangeiro. Ilustradora e pintora, distinguiu-se em diversas exposições de carácter moderno a que tem concorrido, tendo conquistado prémios e louvores da crítica. As suas actividades como ilustradora, principalmente, lhe impuseram a categoria de gosa⁴¹.

Semelhante categoria não a levaria, porém, a uma maior dedicação a provar o valor da sua obra. O desinteresse de Ofélia pelos panteões talvez se devesse, pelo menos em parte, pelo facto de ela manter um lado secreto na sua produção, sabendo decerto que essas obras não teriam boa recepção pública. É o caso de um núcleo de desenhos que apenas foi tornado público pela primeira vez em 1988, na Galeria de Colares, pelo historiador de arte António Rodrigues.

⁴⁰ Arquivo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Diogo de Macedo. Notas manuscritas, lendo-se "Do livro em preparação para o Secretariado". 1940.

⁴¹ Arquivo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Diogo de Macedo. Notas manuscritas, datadas de Janeiro de 1945.

Essa “série” de desenhos eróticos, em que mais de um toque de sedução, o amor lésbico foi claramente indicado, viu a luz do dia pela primeira vez. Contraponto poderoso para as imagens conhecidas, esse trabalho clandestino de Ofélia revela ainda o mundo dos bordéis, ambientes de tristeza e silêncio, em que jovens abonecadas esperam. Crua metáfora para a situação de um país triste e sem voz, tais obras – cuja original e provocatória natureza na produção portuguesa modernista parece ser única – também revelam excelente precisão na caracterização de ambientes, evoluindo de uma forma mais lânguida a composições mais frias e geométricas, das linhas mais sedutoras à caracterização de atmosferas mais tensas. O seu traço certo soube captar situações intimistas e de universos decerto proibidos às mulheres.



Ofélia Marques, sem título. Grafite e Pastel sobre Papel, 45 x 65,2 cm. 80DP624, Coleção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian. Fotografia de Paulo Costa

Fora das convenções sociais e culturais da época, Ofélia criou, portanto, uma obra “marginal” muito mais rica do que a pública. Divorciada de Bernardo, Ofélia manter-se-ia ainda produtiva. Mas os anos da desilusão, que abalaram tantos dos nossos intelectuais e artistas, também se abateram sobre ela. Que razões se terão somado para o fim? O desespero que encontramos nas suas cartas de despedida, dirigidas a Bernardo, e em especial à irmã, a quem dá conta de que deseja abandonar uma vida detestável⁴², torna clara a decisão. Essa decisão chegou, inabalável, na noite fria de 17 de Dezembro de 1952. Poucas semanas depois de ter completado 50 anos.

Considerações finais

Embora o século XX se tenha afirmado como o século das mulheres, a recepção crítica e historiográfica das artistas do início do século XX manteve um quadro de menorização das criadoras e da sua criação que, em muitos casos, permanece até hoje. Carecem ainda de uma avaliação que se opere pelo levantamento das suas obras e pelo estabelecimento das suas biografias. Com efeito, a maioria das modernistas portuguesas permanece pouco mais que breve nota de rodapé nas nossas histórias generalistas. É tempo de regressar aos museus e aos arquivos, desafiar o *status quo* e olhar de frente essas obras. Para que a simples existência artística dessas autoras deixe de ser a sua maior transgressão.

⁴² Cf. Arquivo de Ofélia Marques, no Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado.

Pinceladas Modernistas de Mara Lobo: Fragmentos das Mulheres do Brás

EVELYN MELLO

Doutoranda do Programa de Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Araraquara – Brasil

1. Introdução

A escritora Patrícia Galvão foi considerada musa da Antropofagia, com apenas 18 anos, aderindo ao Movimento Modernista em sua fase mais radical; entretanto, seu nome não aparece nos principais livros de crítica literária brasileira. Não faz parte do *Literatura e Sociedade*¹ de Antonio Candido, não recebe menção em *Literatura Brasileira Concisa* de Alfredo Bosi², não figura no artigo de José Paulo Paes, “Cinco livros do Modernismo Brasileiro”³ e, mesmo na obra *Presença da Literatura Brasileira III*⁴, de Antonio Candido e Aderaldo Castello, cujos estudos se

¹ Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006.

² Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Editora Cultrix, 1994.

³ José Paulo Paes, “Cinco livros do Modernismo Brasileiro”, *Estudos Avançados*, v.2, n° 3, pp. 88-106 (versão eletrônica consultada a 01 de agosto de 2015, em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8500>>).

⁴ Antonio Candido e José Aderaldo Castello, *Presença da Literatura Brasileira*, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1972.

dedicam exclusivamente ao Modernismo Brasileiro, a autora não recebe qualquer citação, mesmo na alusão que se faz à adesão de Oswald de Andrade em 1931 ao Partido Comunista, sendo que foi Patrícia Galvão quem diretamente o influenciou a esta decisão.

O mesmo silêncio a respeito de sua obra e sua história ocorre no lançamento do livro *Parque Industrial*, em 1933, sendo que, à época, seu trabalho recebeu apenas uma nota de referência, pelo crítico João Ribeiro no *Jornal do Brasil*. Entretanto, este isolamento de Patrícia Galvão no cenário brasileiro vem se transformando, sendo fruto recente de resgate em trabalhos acadêmicos, como o de Thelma Guedes, o qual deu fruto à obra *Pagu: Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial*⁵, e também com a colaboração de Geraldo Galvão, filho de Pagú, que reuniu sua fotobiografia em parceria com Lúcia Maria Teixeira Furlani⁶, mais o esforço de admiradores de sua obra, como Augusto de Campos em *Pagu: vida e obra*⁷.

Para Geraldo Galvão, filho da autora, em depoimento constante no prefácio da obra *Parque Industrial*⁸ da editora José Olympio, esta marginalização pode ser resultado de um impacto negativo em detrimento do modo escolhido pela autora para trabalhar o conteúdo ideológico na obra *Parque Industrial*, sendo, por essa razão, atribuída uma característica de ingenuidade aos esquematismos ali presentes. Galvão exemplifica sua afirmação, com a análise do professor da Universidade do Texas, Kenneth David Jackson, de que o romance foi prejudicado pelo panfletarismo e, talvez, pela inexperiência da autora.

Thelma Guedes aponta outro caminho para uma possível rejeição por parte da crítica literária: o fato de que se considera a não concretização da proposta do Romance Proletário, considerando-se, portanto, um romance falhado ou não-realizado. Entretanto, não se pode caracterizar o romance como ingênuo, levando-se em consideração a ironia e coragem com a qual

⁵ Thelma Guedes, *Pagu: Literatura e revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial*, Cotia, Ateliê Editorial, São Paulo, Nankin Editorial, 2003.

⁶ Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Ferraz Galvão, *Viva Pagu, Fotobiografia de Patrícia Galvão*, Santos, UNISANTA, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

⁷ Augusto Campos, *Pagu: vida e obra*, São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

⁸ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006.

Patrícia Galvão critica os mais variados segmentos da sociedade, inclusive reconhecendo e apontando falhas dentro do próprio Partidão. Outrossim, é necessário cuidado ao avaliar o aspecto de não-conclusão do romance, pois este parece mais um projeto da autora que uma falha estrutural.

É lícito lembrar que Patrícia Galvão-Mara Lobo-Pagú foi uma das mais agressivas herdeiras do Manifesto Antropófago, e é possível reconhecer em sua obra tanto elementos realistas-neonaturalistas, típicos do que se convencionaria chamar “segunda fase do Modernismo”, quanto elementos de vanguarda, tais como o cubismo, salientando o recurso de decomposição do romance e fragmentação, e o expressionismo; a um tempo tem-se o dado local de um bairro situado na cidade de São Paulo, o Brás, e a leitura cosmopolita, de que em todo país de regime capitalista há um Brás.

Portanto, a fim de trabalhar melhor estas hipóteses, cabe um resgate da autora, bem como um olhar mais apurado para a obra; um olhar livre de preconceitos e pronto para entrar em contato com uma nova proposta estética, sem rótulos ou normatização de formas, como propunha o mais libertário dos Manifestos brasileiros, o Antropofágico.

2. Um pouco mais sobre Pagú

Pagu foi um anjo anárquico que veio
ao mundo para nos inquietar.

Plínio Marcos⁹

Poder-se-ia dizer que a mesma trajetória polêmica e combativa presente em *Parque Industrial* faz parte da história pessoal da autora e que, sem diminuí-la a uma esfera meramente biográfica, muito se pode compreender da estrutura do romance ao conhecer alguns detalhes da história de Patrícia Galvão. Uma mulher que ultrapassou fronteiras, assumiu posturas, foi à luta e pagou alto preço por seu atrevimento.

⁹ Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Ferraz Galvão, *Viva Pagu*, Fotobiografia de Patrícia Galvão, Santos, UNISANTA, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 261.

Natural de São João da Boa Vista, estado de São Paulo, parte para viver na capital com a família e, em uma época em que a mulher só tinha como horizonte o lar, Patsy ou Zazá, até então, escolhe iniciar-se sexualmente ao 12 anos, envolvida com um ator, Olympio Guilherme, muitos anos mais velho que ela. O romance dura até seus 17 anos; ocorre sua primeira gravidez, perde o primeiro filho. A esta altura, frequenta o colégio de normalistas, ambiente que hostiliza pela fragilidade intelectual das colegas com quem convive. Afeita a desafios, candidata-se a um concurso a fim de participar de uma seleção de atores para um filme em *Hollywood*. Saem vitoriosos seu namorado e uma modelo da época, Lia Torá.

Mesmo tão jovem, Galvão causa impacto por seu estilo despojado, maquiagem escura, cabelos desalinhados, saias sempre mais curtas, decotes mais profundos. Vive com a família em uma casa que fazia fundos a uma fábrica do Brás. Presenciou de perto as greves e a vida das italianas que engrossavam as filas de trabalhadores. Tinha apenas 12 anos na ocasião da Semana de Arte Moderna.

No ano seguinte, com apenas 18 anos é apresentada ao casal Tarsila do Amaral e Oswald Andrade, passando a ser companheira fiel e seguidora de Tarsila. Como já tinha experiência como escritora desde seus 15 anos, colaborando com o *Jornal do Brás*, Patsy se torna Pagú, e passa a escrever na revista *Antropofagia*, marco da segunda dentição do Movimento Modernista. Colabora com charges e textos, poemas seguidos de desenhos criados pela própria autora, com forte apelo sexual, marcadamente influenciada pelo estilo de Tarsila do Amaral. Pagú passa a ser importante colaboradora do Movimento Antropofágico e uma espécie de boneca de Oswald e Tarsila, na visão de Flávio de Carvalho¹⁰, sendo vestida e trabalhada pelo casal de artistas.

No ano de 1930, a vida de Galvão se transforma: a amizade por Oswald Andrade rendeu uma relação amorosa, apesar da amizade nutrida por sua esposa. Aos vinte anos, Patrícia está grávida de um homem casado e a situação requeria urgência. Para resolver o problema, casa-se com um amigo de Oswald, sendo este e sua esposa padrinhos. No entanto, no

¹⁰ Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Ferraz Galvão, *Viva Pagu, Fotobiografia de Patrícia Galvão, Santos*, UNISANTA, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

momento em que estão partindo para a lua de mel, o padrinho troca de lugar com o noivo; Pagú e Oswald fogem para assumir uma vida a dois.

Esta história já é bastante conhecida e explorada, entretanto, pulam-se etapas e o resto dos acontecimentos parte do momento em que a família de Pagú a rejeita, afastando-a da irmã Syderia, para tempos depois aceitá-la. Contudo, há uma situação interessante e que elucida alguns particulares no tocante à forma como a autora traça as interações homem-mulher em seu romance.

A relação com Oswald, longe do romantismo presente no filme que reconta a vida de Galvão¹¹, já começa mal. Em primeiro lugar, Pagú perde o filho que estava esperando e, ao voltar para casa, a família cobra que ela oficialize seu casamento com Andrade – o casamento dos dois havia sido realizado informalmente em um cemitério – informalidade demais para uma época de tradicionalismo trágico. Sendo assim, a autora passa um tempo afastada de Oswald, até que o casamento se concretize. Porém, com a ajuda da irmã, consegue driblar a vigília dos pais e foge para encontrar o futuro marido no hotel onde estava hospedado.

Para sua surpresa, ao chegar no quarto, ele já estava acompanhado por outra mulher. O casamento ocorre mesmo com a traição, mas a situação segue a mesma: Oswald manteve vários relacionamentos durante o casamento; Galvão tenta conviver com uma “relação aberta” e fora dos padrões considerados burgueses, mas a proposta não se cumpre, e o casamento, aos poucos, vai se desgastando. Aos poucos, o amor dá lugar a uma relação laboral, ambos trabalhavam no *Jornal do Povo*, sendo a autora responsável pela coluna *Mulher do Povo*.

Em 1930, ambos se filiam ao Partido Comunista Brasileiro, primeiro Pagú, depois Oswald por influência desta. O ingresso no partido foi igualmente problemático, primeiramente, porque os membros olhavam os dois artistas com desconfiança em virtude de suas raízes burguesas, em segundo lugar, porque a personalidade de Patrícia Galvão não se confortava com o papel que lhe cabia: os bastidores da intelectualidade. A autora necessitava de ação e a grande oportunidade para tal surge ao participar da primeira manifestação no porto de Santos. A polícia re-

¹¹ Norma Benguel, *Eternamente Pagu*, (Filme-Vídeo), Produção de Norma Benguel, Direção de Norma Benguel, Embrafilme, DVD, 101 min., Colorido, son.

prime violentamente a ação, assassinando friamente um dos integrantes, companheiro de Pagú, o qual morre em seus braços.

Deste episódio decorre sua primeira prisão. Além dos epítetos de “Miss da Antropofagia”, a autora marca a história como a primeira mulher a ser presa por razões políticas no século XX. Após a prisão, sua vida se complica cada vez mais. O partido a abandona e pune, obrigando-a a assinar um documento em que assume a responsabilidade pela ação no porto de Santos, declarando-se uma agitadora irresponsável e imatura. O casamento com Oswald segue sustentado apenas por uma relação de parceria e amizade, além do filho do casal, Rudá de Andrade.

Em 1933, Pagú publica a obra *Parque Industrial*, patrocinada por Oswald de Andrade, impressa em situação de clandestinidade e assinada por Mara Lobo, exigência feita pelo Partido Comunista que, descontente por sua prisão em 1931, temia que a autora se envolvesse em novo escândalo, prejudicando-o de forma direta. Apesar de que a obra tenha como personagem principal o próprio parque industrial e a fábrica onde são massacradas diversas proletárias, e esteja situada na segunda fase do Modernismo, percebem-se claramente as influências dos tempos de Antropofagia aliadas à causa Ideológica. Encontram-se, também, mescladas às situações fictícias, experiências da vida da própria autora.

A uma primeira impressão, o romance aparenta ser confuso, inconcluso, com uma série de fios soltos e que não cumpre os ditames de um romance didático que pretende catequizar o proletariado. No entanto, este olhar não é o mais adequado para compreender as opções estéticas que Galvão empreende ao longo da obra, uma vez que corresponde a uma visão de mundo muito particular, repleta de lacunas e caos e não a um romance que se destine à grande massa.

É importante salientar que, num olhar mais atento, deve-se descartar a hipótese de que este seja um romance escrito para ser lido por operários, pois, neste momento histórico, de acordo com a entrevista de José Carlos Amarante, membro do NEST/UFF, publicada em 15 de abril de 2011 na revista semanal *Brasília*¹², 62% da população brasileira era analfabeta. Sendo assim, não é possível que a autora tivesse como público virtual, algo

¹² Pode-se ter acesso à entrevista completa acessando: <<http://www.inest.uff.br/index.php/opinioes/106-opiniao/economia/191-como-o-brasil-se-desenvolveu?showall=1&limitstart=>>

que sabia impossível de alcançar. É muito mais lógico que Pagú tenha como público-alvo a sua própria classe e, neste caso, mirou e acertou, se levada em consideração toda a polêmica que seu nome carrega.

Para Pagú, portanto, o que interessava era mostrar a condição do proletariado e a face cruel da desigualdade, bem como o moralismo artificial que estava encrustado em todos os níveis da sociedade brasileira, aqueles que estavam criando e sustentando a situação denunciada. O público para quem a autora direcionou sua mensagem, é o mesmo para quem escrevia em *Mulher do Povo*. Note-se como Galvão se dirige diretamente à leitora e a violência das críticas empreendidas¹³:

Se Vocês, em vez de livros deturpados que lêem, e dos beijos sífilíticos de meninotes desclassificados, voltassem um pouco os olhos para a avalanche revolucionária que se forma em todo o mundo e estudassem, mas estudassem de fato, para compreender o... que se passa no momento, poderiam, com uma convicção de verdadeiras proletárias, que não querem ser, passariam uma rasteira nas velharias enferrujadas que resistem e ficariam na frente de uma mentalidade actual como authenticas pioneiras do tempo novo.

Vocês não querem que nem os seus coleguinhas de Direito, trocar bofetões commigo?

Como se pode observar no trecho acima, a autora literalmente desafia suas leitoras, cuja postura desinteressada com relação ao problema da mulher proletária tanto a incomodava. Ao partir dessa hipótese, pode-se compreender melhor o mal-estar causado pelo romance, sendo este uma forma de ampliar a guerra que Pagú declarou ao que nomeava “feminismo burguês”.

Torna-se claro, também, que esta é a forma como Pagú entendia o proletariado: um mundo de mulheres fragmentadas, engolidas pela ordem social, sem contar com o auxílio de quem quer que seja. Logo, não se trata de um romance *para* o proletário, mas *sobre* o proletário, ou melhor, as proletárias.

¹³ Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Ferraz Galvão, *Viva Pagu, Fotobiografia de Patrícia Galvão*, Santos, UNISANTA, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 94.

3. Um Brás em pedaços

– Pobre não tem pátria!
[...] em todos os países do mundo capitalista
ameaçado há um Brás...
[...] Brás do Brasil. Brás de todo o mundo¹⁴.

O *Parque Industrial* foi o primeiro romance produzido por Patrícia Galvão e assinado sob o pseudônimo de Mara Lobo que, muito além de esconder a autoria, também pode oferecer uma dica interessante sobre o tom assumido ao longo do livro, uma vez que esta é a única obra de Pagú assinada com esse epíteto. Mara é um nome hebraico, cujo significado é amargura, passagem marcada em Êxodo: “Mara – amargura – uma fonte na sexta estação dos israelitas¹⁵, cujas águas eram tão amargas que eles não podiam beber”; já Lobo, de acordo com o dicionário de Símbolos online¹⁶,

O lobo enxerga muito bem à noite, e é desta sua característica que vem o seu simbolismo benéfico, luminoso, que remete ao símbolo solar e celeste.

Em diferentes tradições, o lobo representa um guardião, e o seu significado simbólico assemelha-se em muitos aspectos com o significado do cão. O lobo protege um lugar de outros animais selvagens e ferozes.

A força do lobo e o seu ardor ao combater fazem dele também uma alegoria guerreira para diferentes culturas, representando uma figura celestial, protetora e heroica.

Também em outras culturas, o lobo está frequentemente associado à ideia de fecundidade e poder, de modo que, na antiguidade, era comum a prática das mulheres inférteis invocarem lobos para terem filhos.

Em face dessas informações, pode-se entender que o significado de Mara Lobo seria o de uma combatente guerreira e amarga. Seguramente,

¹⁴ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 95.

¹⁵ Êxodo 15:23, 24; Num 33:8.

¹⁶ Cf. <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/lobo/>>.

a batalha traçada pela autora se dá em todos os níveis: desde a escolha da estrutura do romance, uma corajosa mescla de arte de vanguarda e protesto, até os temas que aborda, tais como a homossexualidade, prostituição e um vocabulário repleto de jargões de baixo calão, horrorizando os leitores da época.

A capa da primeira edição¹⁷ de *Parque Industrial* já dá pistas do conflito que o permeia: anuncia-se um Romance Proletário versus o desenho elaborado pela própria autora cuja arte de ilustração é de tendência cubista. Ao ter contato com a obra, a primeira impressão se confirma, pois, a nível de tema, trata-se de uma proposta ideológica marxista, a qual salienta a luta de classes e a vilania da burguesia, já quanto à estrutura, a obra mescla o corte cinematográfico e os flashes e montagens herdados do Cubismo, aliado a nuances Expressionistas que intensificam o drama vivido pelas personagens.

Nesse sentido, não se pode enquadrar a obra, sem risco de conclusões precipitadas, na velha rusga arte de vanguarda X arte engajada, pois trata-se de uma arte engajada que utiliza as vanguardas para salientar o clima de fragmentação e caos causados pela personagem principal do livro: A Fábrica. Para que se atinja este nível de compreensão de análise, é necessária a abordagem proposta por Bosi, em seu livro mais recente, *Entre a Literatura e a História*¹⁸, de que no Modernismo,

Se o discurso se mantém fiel a uma inspiração dialética (pela qual a repetição e a diferença se chamam e se aclaram mutuamente), ficam relativizados os dualismos de que é pródiga a nossa linguagem didática quando secunda o tom drástico das polêmicas: vanguardas de arte compromissada; opção estética versus opção ideológica etc. O vetor da parábola que aqui se tenta acompanhar não permite ao pensamento encalhar na mera antinomia de atitudes datadas. O que interessa ao historiador é verificar se há, e quando há, um potencial de passagem, imanente à tensão entre os polos.

É exatamente esta tensão entre polos que configura a riqueza estética de *Parque Industrial*. Ao mesmo tempo que se tem o uso de técnicas

¹⁷ Pode-se ter acesso à primeira capa da obra *Parque Industrial* em: <<http://www.elfikurten.com.br/2014/04/patricia-galvao-pagu-musa-antropofagica.html>>.

¹⁸ Alfredo Bosi, *Entre a Literatura e a História*, São Paulo, Editora 34, 2013, p. 213.

realista e neonaturalista, há a presença de técnicas de corte cinematográfico, linguagem jornalística, técnicas expressionistas e montagens cubistas. Mescla-se linguagem jornalística e dados verídicos do tempo da narrativa, 1930, situando a leitura na perspectiva crítica que domina a obra por inteiro, a fragmentação no tocante à composição dos capítulos e das personagens.

Exemplo deste apontamento são as informações que constam no capítulo de abertura da obra “Da “Estatística Industrial do Estado de São Paulo 1930”, em que se recuperam os números relativos à capacidade de produção do Parque Industrial, contrastando lucros de 1928 com a crise que já abala o cenário nacional em 1930, informações estas assinadas pelo diretor da Fábrica, Aristides do Amaral. Adiante, a narradora avisa o tom do livro, contrapondo sua voz à voz do diretor¹⁹: “A estatística e a história da camada humana que sustenta o parque industrial de São Paulo e fala a língua deste livro encontram-se, sob o regime capitalista, nas cadeias e nos cortiços, nos hospitais e nos necrotérios”.

Também na fala das personagens soltam-se dados tirados de notícias de jornal, buscando denunciar as incoerências presentes em sociedade, tanto realçando eventos pertinentes ao contexto brasileiro quanto mundial, especialmente, salientando fatos que poderiam sofrer censura em um jornal comum, como se pode conferir neste trecho de discurso indireto livre, em que Otávia, personagem proletária, está lendo um jornal após sair da cadeia²⁰:

No banco negro de pau, ela lê um vespertino do Rio. O primeiro jornal que lê depois de tanto tempo. O carnaval fora oficializado. Muita gente caiu na rua de fome. Mas houve champanhe à beça no Municipal. Corre os olhos nas outras páginas. “O Nordeste trágico”. Uma flagelada, acossada pela fome, matou os filhinhos. Foi recolhida à cadeia. Um retrato cavalariça ilustra uma entrevista fascista. O Brasil precisa de ordem!

O Ministério da Agricultura na Quinta da Boa Vista custará só 16 mil contos. As toaletes fantásticas da ilha do Interventor, em

¹⁹ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 16.

²⁰ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, pp. 97 e 98.

Petrópolis. A mendicância aumenta! O conflito sino-japonês. As greves recrudescem na Espanha. Na Grécia dos poetas! Na Grécia? Quem diria? A agitação mundial é fato! Até o articulista compreende. Num fim da página, perdido e medroso, um telegrama sobre a construção do socialismo na U.R.S.S.

Como num quebra-cabeças, cada capítulo compõe uma face e tece uma crítica, com narrador em terceira pessoa, do Parque Industrial a que se refere; os capítulos se dispõem, por vezes, em relação de ironia ou antinomia, ora mostrando a face cruel da desigualdade e pobreza, ora mostrando a imoralidade da burguesia²¹: Na cidade, os teatros estão cheios. Os palacetes gastam nas mesas fartas. As operárias trabalham cinco anos para ganhar o preço de um vestido burguês. Precisam trabalhar a vida toda para comprar um berço. Igualmente, para cada divisão da obra, a autora tece uma crítica a um diferente setor da sociedade, sendo que nenhuma esfera escapa de seu olhar agudo, tampouco o partido comunista.

A ironia se reflete, especialmente, nos espaços retratados na obra. Os espaços públicos são caóticos e claustrofóbicos, pois não oferecem liberdade alguma às personagens. A Fábrica e o Ateliê são marcadamente os espaços de opressão, como se pode perceber logo no início da obra, em que se descreve um diálogo entre dois operários, Bruna e Pedro que, interrompidos pelo chefe, são ofendidos. A cena é comentada pelo narrador em terceira pessoa, ironizando o romantismo com que algumas literaturas abordam a situação do proletário, uma vez que, na realidade, o que se tem diariamente é violência e inação²²:

Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos!

Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam:

– Como é lindo teu tear!

Mara Lobo desconstrói a beleza e ingenuidade com que se retrata a vida dos trabalhadores, dando lugar a uma realidade amarga. Para atingir

²¹ Patricia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 33.

²² Patricia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 19.

este artifício, mescla técnicas realistas e neonaturalistas à técnica cubista e expressionista, como forma de descrever e imprimir verossimilhança aos quadros que delinea e, ao mesmo tempo, decompõe a realidade ficcional em fragmentos, realçando a decadência humana em tintas fortes; obtém como resultado final o caos e “desfiguras”, posto que o elemento humano se reifica a cada agressão e humilhação sofridas.

Fragmentariamente, ao longo da obra, também são inseridas informações com a clara intenção de esclarecer o leitor a respeito da situação política do país, embutindo conceitos sobre marxismo, fascismo e comunismo nos diálogos entre as personagens, como no exemplo abaixo²³:

Nas latrinas sujas as meninas passam o minuto de alegria roubado ao trabalho escravo.

- O chefe disse que agora só pode vir de duas em duas!
- Credo! Você viu quanta porcaria que está escrito!
- É porque aqui antes era latrina dos homens!
- Mas tem um versinho d’aqui!
- Que coisa feia! Deviam apagar... – O que quer dizer esta palavra, “fascismo”?
- Trouxa! É aquela coisa do Mussolini.
- Não, senhora! O Pedro disse que aqui no Brasil também tem fascismo.
- É a coisa do Mussolini, sim.
- Na saída a gente pergunta. Chi! Já está acabando o tempo e eu ainda não mijei!

A saída para os problemas que se acumulam na Fábrica, parece ser o partido²⁴:

- Rosinha, você pode me dizer o que a gente deve fazer?
- Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.
- O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece à nossa custa!
- Quem foi que te disse isso?
- Você não enxerga? Não vê os automóveis dos que não trabalham e a nossa miséria?

²³ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 20.

²⁴ *Ibidem*, pp. 21 e 22.

- Você quer que eu arrebente o automóvel dele?
- Se você fizer isso sozinho, irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutro automóvel. Mas felizmente existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social.
- Os tenentes?
- Não. Os tenentes são fascistas.
- Então o quê?
- O Partido Comunista...

Entretanto, conforme o enredo do livro avança, as reuniões do partido não trazem esperança, pois não há unidade, mas disputa de interesses e fragmentação²⁵:

Sessão de um sindicato regional. Mulheres, homens, operários de todas as idades. Todas as cores. Todas as mentalidades. Conscientes. Inconscientes. Vendidos.

Os que procuram na união o único meio de satisfazer suas reivindicações imediatas. Os que são atraídos pela burocracia sindical. Os futuros homens da revolução. Revoltados. Anarquistas. Policiais. [...]

– O companheiro Miguetti luta por um interesse individual e quer sacrificar o interesse coletivo. Está sabotando a reunião. Nos impede de falar. Está fazendo uma obra policial, contra os interesses da nossa classe. A favor da burguesia que nos explora! A assembleia resolverá.

O que dá o tom na reunião é o individualismo na busca por soluções. Igualmente, na escola de normalistas, revela-se futilidade e moralismo barato, haja vista que a um só tempo as moças julgam as amigas por “se entregarem” aos rapazes, mas não se furtam a se deixar apalpar pelas esquinas ou nas escadas das igrejas, em encontros furtivos, pois “nenhum homem pode parar no portão. Mas as saias azuis se enroscam nas esquinas”²⁶.

Dada a esfera de hipocrisia, os espaços marcados pelo domínio da burguesia são igualmente decadentes e, mesmo à igreja, é destinado um

²⁵ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, pp. 31 e 32.

²⁶ *Ibidem*, p. 37.

tom de sarcasmo: contrasta-se a imagem decadente de Corina, esfomeada e degradada, à opulência do altar. Em suma, no Brás tudo é tacanho, gasto, falso e, apesar de localizado na cidade de São Paulo, pode refletir a condição de qualquer bairro marginalizado e explorado em qualquer outro país cujo sistema seja o capitalista e sua base a exploração do proletariado.

Posto isto, fica clara a crítica ao sistema e, em especial, à burguesia, entretanto, é necessário salientar que, contrariamente aos romances proletários e socialistas, aqui, o Partido não aparece como solução para o problema. Em *Parque Industrial* a solução se orienta rumo à tomada de frente dos proletários na luta, os quais devem se organizar e fazer uso da própria força; porém, este fato não se concretiza na obra, cujo desfecho é demasiadamente pessimista. No momento em que a greve estoura, tem-se a impressão de uma grande festa, “a multidão torna-se consciente mesmo no atropelo e no sangue”, como informa a narradora²⁷, mas o evento culmina nas prisões de Rosinha e Otávia, sem conquistas para os trabalhadores, que seguem em suas tentativas de organização.

Seguida à movimentação malograda, tem-se a tomada de consciência sobre a necessidade de uma reorganização ideológica, desconstruindo símbolos de importância vultosa para o Partido Comunista à época, sendo que, nem mesmo a figura imponente do Cavaleiro da Esperança, alcunha recebida pelo líder comunista Luiz Carlos Prestes, com quem a autora teve relativa proximidade e por quem nutriu conhecida admiração, escapa ao fel de *Parque Industrial*²⁸:

- Esta merda nunca foi revolução!
- Enquanto não vier o Luiz Carlos Prestes...
- Alexandre intervém na conversa.
- Seria a mesma coisa...
- Como?
- A mesma coisa! Ele faria de novo essa comédia suja que está aí!
- Então quem é que indireita?
- Quem?

²⁷ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 89.

²⁸ *Ibidem*, pp. 100, 101.

– Nós, os trabalhadores! Os explorados é que precisam fazer a revolução.

Um operário pequenino comenta.

– Não se faz a revolução porque a maioria do povo é que nem eu!

Confesso que tenho medo da polícia. Quem quiser que faça...

– Há muito assim como você – grita Alexandre. – Mas os meus filhos, que são crianças, já compreendem a luta de classes!

Some-se a esta problematização a caracterização da personagem Alexandre que, a uma primeira leitura, pode parecer uma alusão romântica e ingênua do trabalhador idealizado por Karl Marx, aquele que se apropriará dos bens de produção e fará a revolução. Entretanto, Pagú, acidamente, analisa a grande distância entre a ideologia-teoria e sua face prática. Enquanto o trabalhador sonha com a revolução e ensina seus filhos Carlos Marx e Frederico Engels sobre a importância da luta, a casa se consome em pobreza; os filhos deixam de vender o jornal que garante o mísero sustento para panfletar em nome da causa. Em meio à miséria, as crianças aprendem sobre Rosa Luxemburgo.

Aparentemente, a inclusão da líder do socialismo democrático alemão na narrativa, seria um elemento a mais na catequese do leitor, uma forma de acrescentar informações sobre a cultura socialista e conseguir adeptos; no entanto, no penúltimo capítulo da obra, *O COMÍCIO NO LARGO DA CONCÓRDIA*, o nome de Rosa Luxemburgo é retomado em comparação irônica, compondo um desfecho trágico. Alexandre, o líder do movimento, é morto; o comício malfadado. Diferentemente do desfecho do filme propagandístico da Revolução Socialista na União Soviética *O Encouraçado Potemkin*²⁹, de Sergei Eiseinstein, em que os marinheiros revoltosos conseguem a adesão das forças repressoras destinadas para oprimir seu motim, os operários de Mara Lobo são massacrados pela força policial.

No filme, a cena em que a bandeira vermelha se ergue vitoriosa, única cor presente na película em preto e branco, marca o sucesso da Revolução; já em *Parque Industrial* a mensagem final não é otimista, marca uma

²⁹ Sergei M. Eisenstein. *O encouraçado Potemkin*, (Filme-Vídeo), Produção de Jacob Bliokh, Direção de Sergei M. Eisenstein, Transit Film, Coleção da Folha de S. Paulo, DVD, Preto e branco, son.

intertextualidade negativa com àquela proposta por Eisenstein: “A bandeira vermelha desce, oscila, levanta-se de novo, desce. Para se levantar nas barricadas de amanhã”³⁰.

É neste contexto de incerteza da vitória, de processo em andamento, sem qualquer garantia de êxito, que se recupera a alusão feita a Rosa de Luxemburgo³¹: “Carlos Marx entra correndo no galinheiro do parque São Jorge. E diz no Escuro à avó paralítica. – Fizeram no papai que nem na Rosa de Luxemburgo!”

Pode-se concluir, pois, que no romance salientam-se mais as baixas da luta, metaforizadas nas mortes que se acumulam, que qualquer forma de propaganda ideológica. A obra não se encerra com uma grande vitória dos trabalhadores, mas com assassinato e prostituição. Posto isso, poder-se-ia seguir enquadrando a obra como panfletária? Acredita-se que, seguindo por este caminho de leitura, seria mais conveniente reenquadrar o romance como um canto de desencanto, mais bem que um canto de revolução.

Na obra, a Revolução como movimento é uma urgência, mas o caminho para alcançá-la é longo e com demasiadas incoerências, inclusive por parte da esquerda. Sendo assim, não se pode avaliar o discurso de Pagú, sem compreender a ironia nele presente, sem considerar que o fragmento é o que confere vida à obra; não se poderia esperar um romance convencional, uma vez que o objeto a ser ficcionalizado, a situação social brasileira, prescindia dessa organização.

Outro fato de extrema relevância, e que exige igual cuidado de análise, para a compreensão do painel pintado por Mara Lobo a fim de recompor o cenário-Brás, é a forma como as proletárias aparecem na obra e a visão que Pagú assume com relação à figura feminina e ao feminismo no Brasil. As faces incompletas das proletárias contribuem para a recomposição de um cenário caótico e perverso, em que são estupradas ou enganadas, transformadas em meros objetos sexuais para a diversão do homem burguês.

³⁰ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 115.

³¹ *Idem*.

4. Fragmentos das mulheres do Brás

Sem falar dos vagabundos, dos criminosos e
das prostitutas, isto é, do verdadeiro
proletariado miserando...
MARX. O Capital.
"Formas diversas da existência
da superpoluição relativa."³²

A epígrafe anterior abre o último capítulo de *Parque Industrial* e sintetiza sua essência: trata-se de um espaço destinado àqueles que são desconsiderados pela História Oficial. Aqui não cabe um retrato harmonioso, salta às páginas o feio e o grotesco. Do mesmo modo que Picasso se serve de suas *Demoiselles d'Avignon* para compor seu Bacanal Filosófico³³, Pagú dissolve o plano do romance e o preenche com os cacos de suas mulheres para compor o cenário de caos e miséria do Brás.

As proletárias de Pagú aparecem literalmente aos pedaços ao longo da obra: são olhos, pernas, seios que pulam de decotes. O máximo de caracterização física que se alcança é o conhecimento de que Corina é mulata e Rosinha Lituana, loira e miúda. São sombras que se deslocam pelo espaço, minimizadas pelos papéis sociais que ocupam. As personagens que concentram maior destaque são cinco: Eleonora, Matilde, Rosinha Lituana, Corina e Otávia, curiosamente o mesmo número de mulheres que preenchem o plano da obra de Pablo Picasso. Cada uma delas retoma um problema específico em sociedade e confere uma fisionomia a mais para compor o Brás, ou melhor, uma sombra, pois tratam-se de personagens planas, guiadas pelas contingências sociais.

Pode-se dizer que a abordagem dos problemas da mulher brasileira, bem como do papel do feminismo em sua resolução, em *Parque Industrial*, antecipa questões que seriam exploradas na década de 1970 por Heleieth Saffioti³⁴, socióloga brasileira, nascida um ano após a publicação do romance de Patrícia Galvão, cujos estudos, orientados por Florestan

³² Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 117.

³³ GRANDES MESTRES: Picasso, *Abril Coleções*, São Paulo, Editora Brasil SA, 2001.

³⁴ Heleieth Saffioti, *A mulher na sociedade de classes: Mito e Realidade*, São Paulo, Expressão Popular, 2013.

Fernandes, indicam que o feminismo no Brasil somente pode ser eficiente se compreendido à luz da luta de classes, uma vez que a situação da mulher do povo exige olhar diferente das necessidades da mulher de elite, pois aquela sofre tanto as implicações da opressão de gênero quanto as privações de sua classe social.

Por isso mesmo, Patrícia Galvão acredita que o drama vivido pelas proletárias transcende as pautas tratadas pelas feministas da época, cujas reivindicações centravam-se numa realidade típica de mulheres educadas e bem nascidas. Inclusive, a autora destila ironia ao feminismo defendido por Bertha Lutz, cuja preocupação central é o sufrágio feminino, postura esta que desponta, também, em *A Mulher do Povo*. Pode-se conferir o desdém de Pagú contra o “feminismo burguês” no trecho de *Parque Industrial*, abaixo³⁵:

As grandes fazendas paulistas têm sempre suas éguas de velho pedigree à vontade do visitante indicado. Bem brasileiras. Bandeirantes. Morenas. Loiras. Gordinhas. Magras. E piores que as condessas da Rotonde. Estas ficaram virtuosas e gordas depois do casamento.

São meia dúzia de casadas, divorciadas, virgens, semi-virgens, sifilíticas, semi-sifilíticas. Mas de grande utilidade política. Boemiazinhas conhecendo Paris. Histéricas. Feitas mesmo para endoidecer militares desacostumados.

[...]

Acorda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz.

[...] As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade. Uma matrona de gravata e grandes miçangas aparece espalhando papéis.

– Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalham. Os pais já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestável no calor. Ah! *Mon Palais de Glace!*

– Se a senhora tivesse vindo antes, podíamos visitar a cientista sueca...

³⁵ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, pp. 75 e 76.

- Ah! Minha empregada me atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também já está na rua! [...]
- O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!
- E as operárias?
- Essas são analfabetas. Excluídas por natureza.

Compare-se o trecho acima com o excerto abaixo, parte de uma coluna escrita por Patrícia Galvão em *A Mulher do Povo*³⁶:

As garotas tradicionaes que todo o mundo gosta de ver em S. Paulo, risonhas, pintadas, de saias de cor e boinas vivas. Essa gente que tem uma probabilidade excepcional de reagir como moças contra a mentalidade decadente, estraga tudo e são as maiores burguezas velhas.

A gente que as vê em um bandinho rizonho pensa que estão forjando alguma coisa sensacional, assim como entrarem em grupo na Igreja de S. Bento, derrubar altar, padre, estola, sacristia... Nada disso. Ou commentam um tango idiota numa fita imbecil ou deturpam os fatos escandalosos, de uma guria mais sincera, em luta corporal com o controle cristão. [...]

Ignorantes da vida e do nosso tempo! Pobres garotas encurraladas em matineés oscilantes, semi-aventuras, e clubs cretinos.

[...] E vão estragar com os ensinamentos falsos e moralistas a nova geração que se prepara. [...]

Percebe-se, nitidamente, que Pagú confronta o feminismo elitista com a pergunta: qual mulher vocês pretendem libertar? Inclusive, a voz presente na coluna *A Mulher do Povo* é de tom extremamente semelhante ao utilizado pelo narrador em terceira pessoa na obra, o que reforça a hipótese de que não se trata de um mero narrador descritivo/câmera, mas de uma intromissão da voz autoral, que defende com veemência o proletariado e não poupa críticas à burguesia.

Seguindo esta linha crítica, é na personagem Eleonora que Pagú compõe o apelo crítico às burguesas e normalistas. Nesta personagem se configura toda a frivolidade e superficialidade remetidas à elite. Eleonora

³⁶ Lúcia Maria Teixeira Furlani e Geraldo Ferraz Galvão, *Viva Pagu*, Fotobiografia de Patrícia Galvão, Santos, UNISANTA, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 94.

pertence à classe média paulistana e consegue casar-se com Alfredo, um homem rico e desencantado com sua classe, única personagem masculina que se destaca na obra, sendo muitas vezes associado à figura de Oswald de Andrade.

No entanto, a entrada de Eleonora para a alta sociedade tem efeito contrário ao esperado por Alfredo, este acredita que a esposa se desiludiria, mas a mulher não somente se fascina com a burguesia, como dá asas às repressões homossexuais da juventude, decide aproveitar a vida liberando-se sexualmente, contrariando, inclusive, os preceitos de moral que serviram como base para sua educação³⁷:

O pai de Eleonora ganha 600 mil-réis na Repartição. Fora os biscates. A mãe fora educada na cozinha de uma casa feudal, donde trouxera a moral, os preceitos de honra e as receitas culinárias. Sonham para a filha um lar igual ao deles. Onde a mulher é uma santa e o marido bisa paixões quarentonas.

Não obstante, quem passa a bisar paixões é Eleonora. Com tintas fortes, a autora realça, em especial, o falso moralismo da burguesia brasileira, cujas mulheres, em sociedade, demonstram educação ilibada, acima de qualquer suspeita e, nos bastidores, são protagonistas de cenas de libertinagem sexual, como se pode sentir no trecho³⁸: “A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns.”

Em contraposição ao mundo decadente e hipócrita da burguesia, a autora contrapõe a realidade das proletárias, representadas pelas personagens Rosinha Lituana, Corina, Otávia e, posteriormente por Matilde, que encontra na proletarização a saída para a opressão sofrida por sua classe: a tomada de consciência de Matilde se dá após vender-se para Eleonora.

Rosinha Lituana e Otávia são as vozes femininas que levam consigo a marca ideológica da obra. A primeira é estrangeira, clara referência a Rosa Luxemburgo e, apesar da juventude, possui forte liderança dentro

³⁷ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 39.

³⁸ Patrícia Galvão, *Parque Industrial*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006, p. 17.

do movimento de trabalhadores. É Rosa quem fortalece a ideia de que há um Brás em cada parte do mundo, pois enquanto houver capitalismo, haverá proletariado. Já Otávia é quem será responsável por revelar a face preconceituosa do partido e o tom de desencanto (ou desesperança?) com relação aos rumos que a luta proletária desenhava no país.

Tem-se a impressão de que Otávia seria uma espécie de alterego da própria autora, se considerada sua trajetória na obra. É Otávia quem se apaixona por Alfredo e, quando finalmente decide assumir a relação, o partido opta por expulsá-lo sob acusação de *trotskismo*: o Partido decide que Alfredo é um traidor por não conseguir abandonar suas raízes burguesas, algo semelhante à perseguição sofrida pela autora e Oswald Andrade à época, pois o Partido Comunista Brasileiro sempre duvidou da firmeza ideológica do casal, mesmo após a proletarização de Pagú. Como resultado do julgamento proposto pelo Partido, Otávia cede à pressão e desiste de Alfredo.

Ao fim e ao cabo, no romance, todas as mulheres são prisioneiras: Eleonora é refém de seus próprios desejos, Rosinha termina presa e expatriada, Otávia sai da prisão de presas políticas, mas cai nas garras do Partido. Matilde tenta escapar dos tentáculos de Eleonora e da Fábrica através da proletarização; entretanto, não se conhece o desfecho de sua história, não é possível saber se obteve sucesso ou não.

Apesar de que todas as personagens sofram a seu modo as engrenagens sociais, é para Corina que se reserva o destino mais cruel. Ao longo da obra, é a personagem mais distante, pois abomina o proselitismo de Rosinha e Otávia, também está às voltas com um caso amoroso, cujo nome acredita ser Arnaldo, companhia constante que as amigas invejam ao imaginar o grande futuro que aguarda a companheira de Ateliê.

O grandioso futuro, porém, não se concretiza, e o calvário de Corina se inicia no capítulo *Ópio de Cor*, em que se denuncia a alienação produzida pelo Carnaval, quando os burgueses saem para caçar carne fresca entre as italianinhas do Brás. É neste momento que a mulata descobre a falsidade de sua história de amor e, tanto pior, está grávida e sozinha. Completando o abandono, Madame a despede do Ateliê, já que não a considera bom exemplo para suas funcionárias e, mesmo recebendo a ajuda de Rosinha Lituana e Otávia, a moça repete o destino de sua mãe e tenta criar o filho sem a presença do pai.

A tentativa não somente falha, como a única saída para a situação difícil em que se encontra é começar a se prostituir nas casas de tolerância do Ipiranga. Este é o momento que concentra a maior carga dramática do romance, narrando-se a promiscuidade da vida nas zonas decadentes de São Paulo e a tragédia humana que se esconde por detrás deste cenário: Corina se degrada a cada dia mais na esperança de juntar dinheiro para comprar um berço para o filho, sem perder a esperança de que Arnaldo um dia se arrependa e a procure.

Seus sonhos esmorecem definitivamente no momento do parto. Abandonada na ala de indigência do hospital, a ex-operária dá à luz um bebê em carne viva, momento ápice de crueldade, resultante da exploração sofrida pelas mulheres do Brás. A criança que chora, em carne viva, é o resultado das relações desiguais entre os homens burgueses e as mulheres exploradas sexualmente nos bairros pobres, tais como o Brás. O médico brada ser um monstro, deformidade esta que metaforiza o produto da exploração e da vilania em fortes nuances expressionistas.

Acusada de matar o próprio filho, Corina é presa. Ao ganhar a liberdade, tenta retomar a vida, mas nada lhe é oferecido e, por mais que se esforce, seu destino é voltar à prostituição; não encontra alento sequer na Igreja, de onde é expulsa por estarem os bancos reservados. No altar, a figura de Maria Madalena contrasta com a prostituta decaída e sem qualquer ajuda.

Seguramente a personagem-prostituta representa a face mais cruel e obscura da sociedade brasileira, comovendo pela precariedade de sua condição sub-humana. Neste ínterim, é lícito ressaltar que são as duas figuras mais decaídas do romance que o encerram sem um desfecho propriamente dito: Pepe, o proletário-pelego, que denuncia Rosinha Lituana por se sentir rejeitado por Otávia e que de moralista nato passa a cafetão depravado: juntamente com Corina, caminham juntos para comer pipoca na cama.

5. Conclusão

O presente trabalho não tinha como pretensão fechar questões ou trazer roteiros de leitura para melhor compreensão da obra de Patrícia

Galvão. Dialoga-se com a crítica no sentido de resgatar a importância do romance no cenário literário e para retomar questões que poderiam desprestigiar seu valor em detrimento de leituras enviesadas, sobretudo no que se refere à solução formal, cuja opção não foi compreendida por alguns críticos à época, chegando-se a aventar a hipótese de um romance falhado. Entretanto, pode-se dizer que, dos Antropófagos de 1928, Pagú pode ser considerada uma de suas autoras mais radicais e ousadas, reproduzindo características típicas de seu grupo Modernista³⁹:

Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade em um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade.

Essa é a principal impressão que se tem de *Parque Industrial*: um romance que não se completa porque é fruto de uma sociedade incoerente. É de uma mistura intensa de traços vanguardistas, nuances ideológico-proletárias, apelo feminista e experiências retiradas do cotidiano da autora, elementos estes que Pagú devora, mastiga e devolve em forma de apelo, ironia e deboche. Um livro que não cabe em rótulos, tocando em diferentes estratégias para compor seu objeto.

Seguramente, *Parque Industrial* se enquadra no conceito de vanguardas realizado por Alfredo Bosi em *Entre a História e a Literatura*, em que se cobra do crítico literário uma flexibilidade maior para a contemplação das obras vanguardistas, posto que, segundo Bosi⁴⁰

[...] as nossas vanguardas conheceram demasias de imitação e demasias de originalidade.

Quem insiste em proceder ao corte sincrônico terá que registrar, às vezes no mesmo grupo e na mesma revista, manifestos em que se exhibe o moderno cosmopolita (até à fronteira do modernoso e do modernoide com toda a sua babel de signos tomados a um cenário técnico recém-importado) ao lado de exigências convictas da

³⁹ Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006, p. 129.

⁴⁰ Alfredo Bosi, *Entre a Literatura e a História*, São Paulo, Editora 34, 2013, pp. 206 e 207.

própria identidade nacional, ou mesmo étnica, misturadas com acusações ao imperialismo que desde sempre massacrou os povos da América Latina.

Assim, no interior da mesma corrente, como por exemplo entre os modernistas brasileiros da fase mais combativa (de 1922 a 1930, aproximadamente), valores estetizantes mais protestos nacionalistas pedirão a sua vez impondo-se à atenção do pesquisador que se queira analítico e isento de preconceitos. A esse historiador caberá por fim adotar a linguagem resvalante das conjunções aditivas que somam frases semanticamente disparatadas embora sintaticamente miscíveis: “o modernismo foi cosmopolita e nacionalista”; “as vanguardas buscaram inspiração nos ismos parisienses bem como nos mitos indígenas e nos ritos afro-antilhanos”, ou ainda “a arte latino-americana de 20 foi não só absolutamente pura como também radicalmente engajada”...

[...] As vanguardas devem ser contempladas no fluxo do tempo como vetor de uma parábola que atravessa pontos ou momentos distintos.

Assim, é necessário resgatar a excentricidade da linguagem de *Parque Industrial* como instrumento vanguardista de denúncia e experimentação. Um rico representante do grau de originalidade a que o movimento Modernista logrou atingir. A ousadia de Galvão pode ter-lhe valido o degredo em sua época, mas, decerto, hoje é ícone de liberdade e coragem, cumprindo a proposta vanguardista que, como afirma Bosi⁴¹, é formar livremente, pensar livremente, exprimir livremente.

⁴¹ *Ibidem.*

Safo fim de século: lesboerotismo na poesia finissecular portuguesa

FERNANDO CUROPOS
Université Paris-Sorbonne

Quando Charles Baudelaire publica *Les Fleurs du Mal* (1857), cujo título inicialmente previsto era *Les Lesbiennes* (*As Lésbicas*), trata não somente da condição do homem moderno mas elege também a mulher lésbica como “heroína da modernidade”¹. Seguindo as suas passadas, os poetas e romancistas finisseculares franceses vão incorporar a temática sáfica e povoar os seus escritos “dos jogos latinos e das volúpias gregas”². É o caso de Paul Verlaine (1844-1896), que publica clandestinamente em 1868, sob o pseudónimo ibérico, mas suficientemente transparente de Pablo Herlagnez, um folheto de sonetos intitulado *Les Amies*³. Esses dois poetas introduzem assim uma “estetização fantasmática da lésbica”, que perdurará “até o início do século XX”⁴.

Se *As Flores do mal* passam a ser uma referência incontestável para os poetas posteriores ao primeiro *flâneur* lisboeta, Cesário Verde (1855-

¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire (Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus)*, 1938), Paris, Payot, 2002, p. 132.

² “Lesbos”, Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris, Seuil, 1992, p. 274. Todas as traduções dos textos franceses são nossas.

³ Paul Verlaine (Pablo Herlagnez), *Les Amies*, Bruxelles, A. Poulet Malassis, 1868.

⁴ Myriam Robic, “*Femmes damnées, saphisme et poésie (1846-1889)*”, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 69.

-1886), a receção de Verlaine é menos imediata e mais ténue, a não ser na poesia de Camilo Pessanha (1867-1926). Quanto à temática sáfica, é demasiada ousada para os poetas portugueses da época, ainda muito convencionais. Como o diz Eça de Queirós : “No vício [Lisboa] é tímida: copia desjeitosamente as Babilónias distantes: aproveita o fogo de Sodoma para aquecer os pés”⁵. Assim, “à máscula Sapho”⁶, os seguidores lusos de Baudelaire hão de preferir cantar uma muito heteronormativa “Passante”. No entanto, apesar da timidez poética, *Les Amies* francesas tiveram irmãs portuguesas.

O poeta simbolista Eugénio de Castro adaptará o *topos* verlainiano ao imaginário lusitano, sem, no entanto, aprofundar muito a veia erótica. Dá um nome a essas duas amigas, Inês e Constança, personagens históricos mas também mito literário para Inês, transformada desde o Cancioneiro de Garcia de Resende, em santa profana do amor eterno:

Como farta jiboia, a natureza
Pesadamente está dormindo a sesta...
Chove ouro e fogo...
Mesmo ao pé do rio,
Em fresca tenda natural, formada
Por tenros salgueirinhos, cuja sombra
Protege o viço dum relvado fofo,
Airosissimamente reclinados,
Dormindo estão dois vultos femininos.

Dormem...
Constança é esbelta e, como a Esposa
Do Cântico dos Cânticos, morena,
Desse moreno-pálido que lembra
A delicada cor de algumas pérolas;
Como Constança, esbelta, Inês é rósea
E loura, qual virente pessegueiro,
Todo florido e pelo sol dourado.

Constança é uma ave, Inês um fruto...

⁵ Eça de Queirós, *Prosas Bárbaras* (1903), Mem Martins, Edições Europa-América, 1988, p. 116.

⁶ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 277.

Dormem...
Os dedos duma entrelaçados
Nos leves dedos da outra, estão dizendo
Como as duas dormentes são amigas,
Dizendo que os pés de ambas vão fugindo
Pelo macio chão do mesmo sonho...⁷

Esse longo poema narrativo abre com uma descrição e constrói-se segundo o modelo da *Ut pictura poesis*: “O olho do espetador segue portanto o olhar de quem vê e goza dessa cena erótico-romântica.” E é esse olhar que vai incitar o leitor a produzir “imagens mentais. [...] O leitor imagina provavelmente uma segunda cena mais ‘piquante’ seguindo o olhar do observador que para”⁸ sobre esses dois corpos adormecidos e de mãos dadas. No entanto, consciente de tocar não somente em um tabu sexual, mas também em um ícone do amor heterossexual tornado eterno, através do mito, Eugénio de Castro introduz logo no início um referente fálico, ao comparar Constança com “a Esposa / do Cântico dos Cânticos”⁹. Por conseguinte, como o sugere o corte do verso que separa o nome do seu complemento, o que prevalece é o estatuto de esposa, mais do que a beleza da bem-amada do Rei Salomão.

Todavia, o poema pode ler-se à partida como um *post coitum* lésbico, sugerido pelo universo canicular, os corpos deitados dormindo num “relvado fofo”, sob uma “tenda natural”. A própria natureza parece ser um eco do descanso e sonolência que se apodera dos corpos depois do gozo: “como farta jiboia [...] dormindo a sesta”. Por outro lado, os corpos dessas duas mulheres estão em comunhão total com a natureza: Constança, a morena, é uma ave, a loira Inês, um fruto. Todavia, em vez de perpetuar a associação natureza-mulher, chavão mais do que gasto, a metáfora sugere uma conotação sexual: a polaridade do esquema ativo/passivo, transposição fantasmática heterossexual sobre os amores entre pessoas do mesmo sexo. Constança, a mais velha, é supostamente a que inicia e

⁷ Eugénio de Castro, *Obras Poéticas – Tomo III*, Lisboa, Campo das Letras, 2007, pp. 49-50.

⁸ Embora Myriam Robic fale dos sonetos de Verlaine, esse comentário também é válido para o poema de Castro. Myriam Robic, “La scène érotique en poésie”, in Françoise Nicol, Laurence Perrigault (coords.), *La Scène Érotique Sous le Regard*, op. cit., p. 132.

⁹ Eugénio de Castro, *Obras Poéticas – Tomo III*, op. cit., pp. 49-53.

“prova o fruto” desses amores proibidos. Saciadas, dormem, com os corpos entrelaçados¹⁰:

Sonham...
Ritmados pelo arfar dos seios
Seus hálitos perfumam todo o ambiente...
Atraída por tão subtil aroma,
Desabrocha no ar, qual flor sem haste,
Cerúlea borboleta, e pousa ansiosa
Na boca de Constança, que desperta.
Então se precipita o doido inseto
Sobre a boca de Inês, que também abre,
Cheia de doce pasmo, os olhos lindos,
Enquanto a ébria borboleta parte...
Cada uma julga que a beijou a outra,
E, querendo pagar beijo com beijo,
Uma pra outra as duas bocas fogem,
E num sôfrego beijo ficam presas...

– “Ai, minha linda Inês” (geme Constança,
Com palavras tão cheias de preguiça,
Como se a calma que no ar dormita
Houvesse amolecido o ouro delas!...).
“Ai, minha linda Inês! com que saudades
Eu me lembro de quando, em nossa pátria,
Rapariguinhas tontas, pelas horas
De soturno calor, íamos ambas
Para a tapada de meu Pai e, entrando
Nos bosques mais recônditos, despíamos
Nossas rígidas vestes de brocado,
E pela relva corríamos descalças.
Ai! como isso era bom, Inês querida,

¹⁰ Essa cena e descrição algo pictórica lembram o célebre quadro de Gustave Courbet, *Les Demoiselles du Bord de la Seine* (1856), também intitulado *Été*. Esse quadro, com uma conotação lésbica, mostrando duas jovens e belas mulheres deitadas, mas vestidas, na margem do rio Sena, sob uma “fresca tenda natural”, foi um escândalo crítico no Salon de 1857. Nesse mesmo ano Baudelaire foi condenado por ofensa à moral pública, religiosa e aos bons costumes, nomeadamente por causa dos seus poemas lésbicos, “Lesbos” e “Delphine et Hyppolyte”.

E como fora bom, que bem soubera
Fazer agora o mesmo, se não fosse...¹¹

Esse beijo é mais do que revelador de uma singular amizade que vem revelar a palavra “geme”, e que deixa adivinhar o descanso dos corpos. Por outro lado, esse beijo vem despertar lembranças de um passado remoto, mas de que Constança confessa ter algumas saudades. Porém, mais do que a saudade de uma infância feliz, no país que era o dela (“em nossa Pátria”, “a tapada do meu Pai”), o que a lembrança traz à tona é o seu tempo de “menina e moça”, antes de ser “levada da casa do seu pai”, isto é, antes do seu corpo ser possuído por um homem. Essa lembrança provém sobretudo de uma reminiscência de prazeres partilhados com Inês “pelas horas / de soturno calor”, eco do poema “Lesbos” de Charles Baudelaire:

Lesbos, terras das noites quentes e langorosas,
Fazendo com que ao espelho, estéreis volúpias!
As donzelas de olhos cansados, amando os seus corpos,
Afaguem os frutos maduros da sua puberdade;¹²

Contudo, Eugénio de Castro nunca ousa aproximar-se da dimensão obscena do poeta francês, nem de uma franca expressão do desejo lésbico. Depois de jogos falsamente pueris, Inês adormece de novo, velada por Constança, seduzida pela sua beleza:

“Dispamo-nos! Repara: a erva é fina
Como seda... Que bom será pisá-la!”

A tímida Constança não se atreve:
– “Não! não penses em tal! Se alguém nos visse,
Que vergonha, meu Deus! O que diriam!”

Mas a travessa Inês salta-lhe aos braços,
E começa a despi-la entre risadas;
Desaperta-lhe a túnica de lhama,
Tira-lhe um dos chapins, tira-lhe o outro,
[...]

¹¹ Eugénio de Castro, *Obras Poéticas – Tomo III, op. cit.*, pp. 50-51.

¹² Charles Baudelaire, “Lesbos”, *op. cit.*, p. 275.

Lança-lhe os braços róseos à cintura,
 Põe-se a dançar com ela, ao chão a deita,
 [...]
 A grande calma aperta,
 E uma solene paz tudo adormenta.
 Só as cigarras cantam...
 Fatigada,
 Já Inês adormece, e, adormecida,
 Seus langorosos movimentos fazem
 Que se vá retraindo a fina cassa
 E deixe quase nu seu grácil corpo...

Cheia de singular melancolia,
 Vela Constança... e longo tempo fica
 A namorar nudez tão deliciosa,
 Até que diz assim:
 – “Ai, quem me dera
 Ser linda como Inês... não por inveja,
 Mas por amor de Pedro, que amo tanto!
 Quem me dera!”¹³

No fim do poema, volta o referente fálico e a premonição de um fim trágico, a do casal heterossexual Pedro e Inês, mitificado pela tradição literária. Pois é aparentemente impossível, às Náiades de Lesbos, banharem-se nas águas do Mondego e, à Sapho lésbica consagrada pela poesia finis-secular, Eugénio de Castro prefere a desditosa Sapho heterossexual, cujo retrato surgiu aquando o sucesso da tradução para francês, no século XVII, de *As Heroides*, de Ovídio¹⁴:

– “Safo!” Murmura Alceu, “meu doce enlevo,
 Ó mais doce que as uvas de Corinto,
 Quero falar contigo... e não me atrevo
 A dizer-te o que sinto...”

Mas Safo,
 Derramando no ar o cinamomo puro

¹³ Eugénio de Castro, *op. cit.*, pp. 52-53.

¹⁴ Joan DeJean, *Fictions of Sapho: 1546-1937*, Chicago, The Chicago University Press, 1989, p. 12.

Do seu fumegante bafo,
Volveu-lhe assim, num tom bem duro:
[...]
Estrangula o teu amor que te devora,
Porque eu não posso amar-te!”.

Alceu ia a falar, mas Atthis, suspirosa,
Disse-lhe com tristeza:
– “Pois não sabes que Safo, a desditosa,
Ama Phaonte, que a despesa?”
[...]
Anda Safo a chorar e a chamar por Phaonte!
E por Safo suspira e chama o triste Alceu!
[...]
Um dia, enfim,
Safo, a humilhada, a escarnecida,
Tomando a sua lira de marfim,
Disse do Leucaste, adeus à vida,
E, em convulso chorar,
Na morte procurando um sono doce,
Lançou-se
Ao mar...¹⁵

A epístola de Sapho ao seu lendário amado, imaginado por Ovídio, tornou-se assim, segundo Joan DeJean, “a mais influente das ficções sobre Safo jamais escritas”¹⁶. Embora do século XVII aos meados do século XIX, prevaleça uma visão heteronormativa de Safo, essa realidade acaba por ser radicalmente contestada na viragem do século, nomeadamente por autoras assumidamente lésbicas, como Natalie Barney ou Renée Vivien. Eugénio de Castro escreve portanto na contracorrente do mito vivificado e renovado pelos estudos helénicos, as traduções, mas também as mistificações à volta de Safo. É assim que *Les Chansons de Bilitis* (1894), de Pierre Louÿs, falsamente traduzidas do grego antigo, vão cristalizar a imagem de uma Safo lésbica, rodeada de um círculo de “amigas”. Nota-se portanto, nos versos do poeta português, a negação de uma certa modernidade incarnada, desde Baudelaire, pela figura da lésbica. Em Eugénio

¹⁵ Eugénio de Castro, *Sagramor* (1895), in *Obras Poéticas – Tomo II*, Lisboa, Campo das Letras, 2002, pp. 183-185.

¹⁶ *Ibidem*.

de Castro, o que prevalece é o amor trágico, na pura tradição ovidiana, à qual não falta o suicídio por amor, *topos* mais do que gasto nesse fim do século XIX, em que os escritores elegem, como figuras centrais, personagens capazes de abalar com a moral e os valores burgueses.

Contudo, é uma deslumbrante Safo, liberta de qualquer dimensão normativa, que surge num poema de Duarte Solano (1889-1915), na mais estrita tradição sáfica, em que uma mulher mais velha inicia a sua amada (“Ainda [...] não sabias atar”):

Não receies, querida. O meu amor não traz
Como os outros amores a ansiedade e a tristeza;
Não quero escravizar teu coração em paz,
Porque, sem ambições, eu só amo a beleza.

Ainda na tua fronte os ramos de violetas
Não sabias atar, já o meu prazer maior
Era despir-me toda entre as murtas discretas,
E num lago espelhar o meu corpo de flor.

Então, minha beleza inviolada atraía-me
Como cisne de Leda. E, louca de ventura
Por tão linda me ver, banhava-me, escondia-me
Na minha imagem sempre cheia de frescura.

Mas hoje todo o encanto, aquele antigo enleio
Que me enchia de amor, venho encontrá-lo em ti:
– E por isso te adoro e me cinjo ao teu seio
Como ao meu vulto na água outrora me cingi.¹⁷

A Safo de Solano inscreve-se em pleno na reconfiguração do mito, que se liberta do modelo ovidiano, para afirmar uma identidade outra e outra maneira de amar, que não tem nada de comum com o amor heterossexual: “O meu amor não traz / Como os outros amores a ansiedade e a tristeza”. Aliás, se Zeus é convocado através do mito de Leda, a sua materialidade heterossexual está perfeitamente apagada. Com efeito, Safo, que admira o seu reflexo na superfície hialina, tem de facto o mesmo olhar de desejo

¹⁷ Duarte Solano, “Sapho”, in *Atlântida*, nº 16, 15 de fevereiro de 1917, p. 288. Esse poema só será publicado em 1917, mas circulou antes nos meios literários portugueses, antes da morte de Solano em 1915.

que Zeus por Leda, sem no entanto ser do mesmo sexo do que ele. E se, como Narciso, a poetisa de Mitilene contempla a própria beleza “invio-lada”, é mais por amor pela figura feminina que por si-própria. Solano retoma assim a metáfora do espelho, já associada por Baudelaire a Lesbos, para descrever os amores no e pelo feminino. Porém, nesse poema – que não tem nada de obsceno nem de pejorativo – o poeta português inscreve-se noutra tradição, a da Safo/Psappha traduzida por Renée Vivien (pseudónimo de Pauline Mary Tarn, 1877-1909) e reinventada nos seus versos. Com efeito, a musa de Lesbos torna-se, para Vivien, “la Tisseuse de violettes”¹⁸ (“a Tecedora de violetas”), imagem que aparece no poema de Solano: “Ainda na tua frente os ramos de violetas / Não sabias atar”. Solano torna-se portanto o único poeta português da época a aproximar-se da Safo lésbica ressuscitada por Vivien.

Assim, na viragem do século, Safo é definitivamente associada aos amores entre mulheres. É que deixou de ser um mito, para se tornar uma realidade em Paris, onde Natalie Barney, “L’Amazone” (“a Amazona”), e Renée Vivien, “La Nouvelle Sapho” (“A Nova Safo”), reinventam uma cultura lésbica que sai radicalmente do armário. Essas mulheres, ricas e solteiras, libertam-se do regime patriarcal e afirmam o seu espaço na sociedade, dando à modernidade parisiense uma componente política e sexual. Embora essas mulheres, junto com as escritoras Colette e Gertrude Stein, as bailarinas Loïe Fuller e Isadora Duncan, as atrizes Mathilde de Morny e Ida Rubinstein, a pintora Romaine Brooks, abram uma brecha no regime heterossexual, as lésbicas continuam sobretudo a ser objeto de discurso e fantasias masculinas:

Nini passa a sorrir, lábios cor de cereja,
Vestida de vareja,
Viciosa e franzina, ar de lírio na lama.
Nisto, passa Sara, mais do que masculina,
E a galdéria franzina
Chispa, do olho glauco, uma lasciva chama.¹⁹

¹⁸ *Sapho*, traduction de Renée Vivien (1903), Aurillac, ErosOnyx, 2009, p. 26. Trata-se aliás do primeiro livro que assinará com o pseudónimo de Renée Vivien.

¹⁹ António Gomes Leal, *Fim de um Mundo: Sátiras Modernas* (1899), Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p. 217.

Esse poema de Gomes Leal é dedicado a Xavier de Carvalho (1861–1919), correspondente parisiense de vários jornais portugueses e que, às “Novas Safos”, prefere cantar “O Amor das fêmeas”, a vertente pornográfica e pejorativa²⁰ do universo lésbico:

Amavam-se. E que longo amor tinham as duas,
Quando no leito, a sós, ambas se viam nuas,
Ao romper da manhã!...

Os corpos brancos de uma alvura de nevoeiro,
Apetitosos como os frutos em janeiro
E os seios num contorno iriente de romã...

Enlaçavam depois os corpos. Boca a boca,
Trocavam docemente os mais vermelhos beijos,
Numa febre de amor, numa ternura louca,
Entre gritos do sangue e ardências dos desejos.

Noites brancas! Na sede ardentíssima do gozo
Que frémidos! Da carne o insaciado ardor
Rói o sexo que explui, a crepitar, furioso,
Injetado de amor...²¹

Trata-se, aliás, do único poema do livro desse autor com uma temática sexual, poema de inspiração decadente nas suas imagens e léxico, onde o excesso é patente (“gritos do sangue”, “sede ardentíssima”, “insaciado ardor”, “explui”, “furioso”), fazendo dessas mulheres duas Messalinas cansadas mas não saciadas, visão histerizada da lésbica, onde transparece o ponto de vista moralizador do escritor heterossexual, como será o caso do Visconde de Villa-Moura em *Nova Sapho* (1912), com a sua Maria Peregrina, visivelmente inspirada em Renée Vivien. Tal já não acontecerá na novela *A Confissão de Lúcio* (1913), de Mário de Sá-Carneiro, na qual o retrato da “americana fulva” condensa parte do universo lésbico à volta de

²⁰ Gomes Leal dedica a Xavier de Carvalho o seu poema “À janela de Naná”. Trata-se de uma evocação satírica de Paris, a “nova Babilónia”, onde “Sodoma dança o Cancã”. Ver António Gomes Leal, *Fim de um Mundo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, p. 211 e p. 377.

²¹ Xavier de Carvalho, *Poesia Humana*, Paris, Louis-Michaud Éditeur, 1908, pp. 73-74.

Natalie Barney, escritora de língua francesa, embora americana²². Sendo assim, a componente sáfica desse episódio da novela modernista rompe com a *history* literária ao inscrever na literatura portuguesa uma modernidade sexual *queer*, um erotismo no feminino em que transparece a fluidez do desejo, nem sempre dentro da suposta norma sexual: a heterossexualidade.

²² Ver Fernando Curopos, "Mário de Sá-Carneiro et les démons de la danse", in *Reflexos*, nº 1, 2012, versão eletrónica consultada a 28 de fevereiro de 2012 em <http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/reflexos/article.pdf?numero=1&id_article=article_01curopos-440>.

Leitura da poesia de Marceline Desbordes-Valmore

GUACIRA MARCONDES MACHADO LEITE

Docente – UNESP/Araraquara, SP, Brasil

Marceline Desbordes-Valmore nasceu em 1786, em Douai, França, perto da fronteira belga. Interrompeu seus estudos aos 15 anos, por problemas de família que a fizeram viajar com a mãe para a Guadelupe, na América Central. Lá chegando, no entanto, a mãe faleceu de febre amarela e ela voltou só à França e a Douai. Tornou-se artista de teatro, cantora e viveu uma relação apaixonada com o poeta Henri de Latouche, a qual deixará marcas em sua produção do período. Em 1817, casou-se com um ator, Prosper, conhecido por Valmore, com quem teve vida errante e de muito sofrimento, vendo morrer três de seus filhos e um irmão, antes de ela mesma falecer em Paris em 1859.

Desde muito jovem começou a escrever, primeiramente um romance e, logo em seguida, poemas, elegias que compuseram a primeira obra importante que publicou, em 1825, *Élégies et poésies nouvelles*. Para ela, dizem seus estudiosos, escrever era, ao mesmo tempo, uma terapia e a possibilidade de ter uma renda. Era também uma arma contra os tolos, os poderosos, no auxílio dos fracos, bem como servir-se de um dom que recebera, segundo observa Marc Bertrand, especialista de sua obra, o qual esclarece que, além de poeta (ela escreveu 25000 versos), criou contos, novelas e romances e enviou mais de 3000 cartas, que só recentemente

são objeto de estudos. Considerável, também, é o fato de que, como em Victor Hugo, se encontra em sua obra a poesia pessoal, a orientalista, a poesia épica, a poesia humanista, a simbolista e a poesia elegíaca, a poesia política. Daí, certamente, ela ter como ser apreciada por todos os grandes poetas de seu tempo.¹

Tendo nascido no século XVIII, como Lamartine, ela iniciou sua poesia com elegias, que foram preferidas por muitos dos poetas do romantismo francês, para exprimir um sentimento amoroso de alguém que sofre de abandono e de ausência do ser amado. A visão de amor que aí transparece traz consigo a posição do poeta, com frequência um marginal na sociedade, que trata de fatos autobiográficos de um eu convencional: em seus versos, Marceline exprime seu sofrimento de abandono e a dor que vem do luto em que esteve mergulhada por muito tempo em sua existência. Pode-se sentir um pouco do tom elegíaco de seus versos em “Les séparés”:

N'écris pas. Je suis forte, et je voudrais m'éteindre.
Les beaux étés sans toi, c'est la nuit sans flambeau.
J'ai refermé mes bras qui ne peuvent t'atteindre,
Et frapper à mon coeur, c'est frapper au tombeau...
N'écris pas!

Mas Marceline escreveu outros versos elevados de tristeza, pensando nos filhos que perdeu tão cedo, como estes que se encontram em estrofes de “Les soleils des morts”, dirigidas à lua:

Dis donc à ces enfants envolés loin de nous
De venir embrasser leurs mères à genoux,
Lune ! Il en est plus d'un qui doit me reconnaître
S'il me regarde ainsi penchée à ma fenêtre,
Qui m'apparut à moi, beau, sans ailes encor,
Et qui m'a brisé l'âme en reprenant l'essor.
[...]
Dans leur étroit jardin tu viens les regarder,
Et contre l'oubli froid tu sembles les garder.
Je me souviens aussi, devant ton front qui brille,
Douce lampe des morts qui luit sur ma famille !

¹ M. Bertrand, *Autour de Marceline*. Disponível em: <<http://www.desbordes-valmore.net/inter1.html>>. Acesso em 29 de setembro de 2015.

Au bout de tes rayons promenés sur nos fleurs,
Comme un encens amer prends un peu de mes pleurs:

Seus poemas são envoltos de eloquência e de musicalidade (ela foi dos primeiros poetas a se preocupar com ela), tendo introduzido o verso de 11 sílabas, retomado mais tarde por Paul Verlaine. Embora tenha tido pouca instrução, realizou em sua poesia um importante trabalho de autodidata que a tornou inovadora e independente. Marceline publicou ainda as obras poéticas *Poésies* (1830), *Pauvres fleurs* (1839), *Bouquets et Prières* (1843) e *Poésies inédites* (póstuma, em 1860).

Em sua época, e durante o século XIX, a poeta foi reconhecida e exaltada pelos grandes nomes da literatura. Ela publicou *Pauvres fleurs* no mesmo ano em que Alphonse de Lamartine publicou seus *Recueils poétiques* (1839), e nas duas obras percebe-se que eles se engajam nas perturbações sociais que ocorrem na França nos anos 30. Em estudo sobre os dois poetas, em época recente, A. Boutin registra o que escreveu o poeta Sainte-Beuve, em 1842, em *Portraits contemporains*, sobre Marceline: “as queixas sem trégua, mas sempre humildes e submissas daquela que ousou chamar a *Mater Dolorosa* da poesia”². Comentando as palavras de Sainte-Beuve, Boutin observa que em Marceline e em Lamartine as imagens maternas são abundantes, particularmente a representação deste último como mãe dolorosa, em lágrimas. Isso se deveria a um movimento cultural mais vasto que desdobra o imaginário maternal a tal ponto que, apesar de insistir na amizade masculina e na fraternidade entre os homens, Lamartine torna-se, em alguns poemas, uma voz santa e feminina: “Et le barde se change en femme de douleurs / Et ma lyre devient l’urne de Madeleine...”³. Vê-se aqui também uma das representações da poeta Marceline no século XIX, denunciando as condições de vida do povo, exprimindo uma solidariedade feminina e popular. Nos poemas de *Pauvres fleurs*, como bem observa Boutin, seu ponto de vista é o da mãe do povo, e não simplesmente das *mulheres* do povo. Podemos ler em *Cantique des mères*, que um dos traços do amor maternal na poeta exprime visivelmente

² C.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*. Paris: Calman-Lévy, 1882. t. 2, p. 151.

³ A. de. Lamartine, *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1962, pp. 1109-1113. (Bibliothèque de La Pléiade, 165).

uma atitude rebelde daquela que se opõe à ordem patriarcal em nome de seus filhos:

Reine pieuse aux flancs de mère,
 écoutez la supplique amère
 des veuves aux rares deniers
 dont les fils sont vos prisonniers
 [...]
 Soulangez la terre en démente,
 faites-y couler la clémence;
 [...]
 C'est la faim, croyez-en nos larmes,
 Qui fiévreuse, aiguïsa leurs armes.
 Vous ne comprenez pas la faim:
 elle tue, on s'insurge enfin! faim, croyez-en nos larmes,
 [...]

O verso octossílabo, rápido, não deixa de imprimir uma certa urgência às palavras da poeta, um traço de rebeldia, de uma certa exigência dirigida à rainha.

Sainte-Beuve ainda disse sobre a poeta: “Ela cantou como canta o pássaro”⁴ e definiu sua poesia como “tão apaixonada, tão terna, e verdadeiramente única em nosso tempo”⁵.

Honoré de Balzac também exprimiu sua admiração por ela, elogiando o talento e a espontaneidade de seus versos, que usavam sonoridades suaves e harmoniosas para evocar a vida da gente simples. Ela o havia auxiliado a elaborar o quadro de seu romance *La recherche de l'absolu*, que se passa em Douai, que ele não conhecia⁶. Em abril de 1834 ele lhe escreveu, falando dela:

[...] ela conservou a lembrança de um coração em que ressoou plenamente, ela e suas palavras, ela e suas poesias de todo gênero, pois somos do mesmo país, Senhora, do país das lágrimas e da miséria. Somos tão vizinhos quanto podem sê-lo, na França, a prosa

⁴ PERSO.NUMERICABLE. Marceline Desbordes-Valmore. Disponível em: <<http://perso.numericable.fr/~pcastera/Douai/Marceline.html>>. Acesso em 29 de setembro de 2015.

⁵ C.-A. Sainte-Beuve, *Notice dans Marceline Desbordes-Valmore. Poésies de Madame Marceline Desbordes-Valmore*. Paris: Charpentier, 1842, p. I.

⁶ S. S. Sacy, *Notes sur Jesus-Christ en Flandres*. Paris: Folio, 1980, p. 298.

e a poesia, mas eu me aproximo da senhora pelo sentimento com o qual eu a admiro.⁷

Foi em termos bastante próximos que Victor Hugo lhe escreveu em 1833:

Há o mundo dos pensamentos e o mundo dos sentimentos. Não sei quem tem o pensamento, e se alguém o tem neste século, mas, certamente, a senhora tem o outro. Nele, a senhora é rainha.

Percebe-se, nas palavras dos poetas que a admiram, que Marceline Desbordes-Valmore construiu uma personagem romântica de autodidata cuja vida infeliz alimentou uma sensibilidade singular, sem dúvida responsável por seu sucesso. A visão de sua obra não se dissocia, inicialmente, daquilo que se sabe sobre seu destino como mulher, como mãe e esposa sofridas. A mais explícita manifestação nesse sentido foi, sem dúvida, a de Charles Baudelaire, dois anos após a morte da poeta. Em 1861, na *Revue fantastique*, ele também lhe dedicou o que considerou palavras elogiosas dentro do que chamava de verdadeira poesia e boa poeta. Segundo Baudelaire, Marceline seria grande poeta porque o que escreve é criação de uma alma de elite, da ambição desesperada do coração, de faculdades súbitas, irrefletidas, é gratuita e vem de Deus (o que não condiz absolutamente com aquilo que crê Baudelaire em relação ao poeta). Há nela, ele continua, “uma beleza inigualável”: o que louva, então, em sua poesia é o natural, a falta da artificialidade responsáveis por seu encanto original e inato, por uma poesia que ele considera *feminina*, enfim. Mas Baudelaire completa seu pensamento: se atentarmos para tudo o que falta a ela daquilo que se pode adquirir com o trabalho (o que fará o grande poeta, segundo Baudelaire), sua grandeza ficará diminuída. Ora, a impaciência de um homem refletido e responsável (como ele) diante da negligência, da confusão, da perturbação, que ele considera virem da preguiça (atributo da alma feminina, para ele), torna-se subitamente uma beleza inspirada,

⁷ Citado por Roger Pierrot em H. de. Balzac, *La Comédie Humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Thierry Bodin, Pierre Citron, Madeleine Fargeaud, Henri Gauthier, René Guise et Moïse Le Yaouanc. Paris: Gallimard, 1979, t. X. (Bibliothèque de La Pléiade, 42). Introduction et notes à La Recherche de l'absolu.

inigualável e o arrasta ao fundo do céu poético. Portanto, por ser ela uma poeta inteiramente natural, sem artifícios, ninguém pode igualar esse encanto original e nativo: a senhora Desbordes-Valmore foi sempre *mu-ther*, em um grau extraordinário, a expressão poética de todas as belezas naturais da mulher: “Que ela cante os langores do desejo na jovem, a desolação triste de uma Ariane abandonada ou os calorosos entusiasmos da caridade maternal, seu canto conserva sempre o acento delicioso da mulher; nada de empréstimo, nada de ornamento fictício.”⁸

Pela leitura desses fragmentos dedicados a ela, Marceline revela-se admirada por uma poesia que guarda marcas de sua vivência, construída por passagens que sua memória conservou, já que foi sempre autodidata e pouco pôde assimilar de sua formação deficiente. Sua obra nasceu, pois, de um contato natural com o mundo em torno dela, exprimindo os efeitos que esse contato provocou em uma alma sensível e em uma grande artista da palavra, a qual ganha, em seus versos, grande musicalidade e ritmo, em um estilo bastante original e moderno. Verlaine, já citado, a considerava importante na evolução da escrita poética: “Proclamamos em voz alta e inteligível que Marceline Desbordes-Valmore é, francamente [...] a única mulher de gênio e de talento deste século e de todos os séculos [...]”.

O século XX tem conhecido novas leituras de Marceline, que tornam sua obra surpreendente de possibilidades. Mais do que os poetas, são críticos, leitores atentos que continuam a apontar que sua poesia se volta com frequência para o registro das injustiças e de toda espécie de sofrimento da espécie humana dentro da sociedade sua contemporânea. Nesse sentido, enquanto mulher, ela foi particularmente sensível ao sofrimento de seu gênero encarnado na figura de poeta. Em “*À celles qui pleurent*”, poema de *Bouquets et prières* (1843), Aimée Boutin⁹ vê, em meio a sua atitude de *Mater dolorosa*, sempre em prantos, o discurso da poeta social:

Vous surtout que je plains si vous n’êtes chéries,
Vous surtout qui souffrez, je vous prends pour mes soeurs:
C’est à vous qu’elles vont, mes lentes rêveries,
Et de mes pleurs chantés les amères douceurs.

⁸ C. Baudelaire, *Curiosités esthétiques, l’Art romantique et autres oeuvres critiques*. Paris: Garnier, 1962, p. 745. Classiques Garnier.

⁹ A. Boutin, *The poetry of Marceline Desbordes-Valmore and Alphonse de Lamartine*. Newark: University of Delaware Press, 2001.

Prisonnière en ce livre une âme est contenue.
Ouvrez, lisez: comptez les jours que j'ai soufferts.
Pleureuses de ce monde où je passe inconnue,
Rêvez sur cette cendre et trempez-y vos fers.

Chantez! Un chant de femme attendrit la souffrance.
Aimez! Plus que l'amour la haine fait souffrir.
Donnez! La charité relève l'espérance:
Tant que l'on peut donner on ne va pas mourir!

Si vous n'avez le temps d'écrire aussi vos larmes,
Laissez-les de vos yeux descendre sur ces vers.
Absoudre, c'est prier ; prier, ce sont nos armes.
Absolvez de mon sort les feuillets entr'ouverts!

Boutin¹⁰ chama a atenção do leitor para as palavras que compõem o poema e que lhe dão um tom rebelde: “as que choram estão armadas”, o que explica o poder crítico da rima “*larme/arme*”, e a poeta as incita, “*trempez-y vos fers*”. Conclui, então, Boutin: As que choram escreverão com suas lágrimas, seu corpo, e longe de serem passivas, passarão à ofensiva orando. A prece é um ato de desafio e não uma capitulação. É graças à dor e às lamentações que as mulheres se encontrarão como irmãs, ao mesmo tempo chorosas e leitoras. “À celles qui pleurent” celebra talvez a caridade como própria das mulheres, mas o poema incita também a uma solidariedade feminina e rebelde.

Essa solidariedade feminina, essa sensibilidade que se expande até às lágrimas tornaram-se objeto, no século XX, de estudos ditos femininos e feministas. Christine Planté, em “Marceline Desbordes-Valmore: ni poésie féminine, ni poésie féministe”¹¹, aborda a poesia de Marceline das duas perspectivas. Primeiramente, ela cita Daniel Armogathe e Maïté Albistur em *Histoire du féminisme français*, que não veem nela “nenhum traço de luta dos sexos”. Ora, isso que eles criticam, continua Planté, é o contrário da apreciação bastante elogiosa de sua obra pelos escritores

¹⁰ A. Boutin, *The poetry of Marceline Desbordes-Valmore and Alphonse de Lamartine*. Newark: University of Delaware Press, 2001, p. 216.

¹¹ Christine Planté, “Marceline Desbordes-Valmore: ni poésie féminine, ni poésie féministe”. In P. A. Wadsworth, *Twenty years of French Literary Criticism*. Birmingham: Summa Publications, 1994, pp. 301-314.

e poetas de seu tempo. Os motivos dessa condenação feminista são os temas que ela aborda – poesia amorosa, sentimento maternal, celebração intimista, que implicam a imagem da mulher submetida a suas funções tradicionais e ao homem, coincidindo deploravelmente, com o *Eterno Feminino* e com modelos normativos. Ela foi reconhecida como grande poeta de seu tempo, mas aqueles autores a colocam em um lugar menor porque se dobrou às concepções estéticas dominantes, compondo com a ideologia patriarcal e seus valores. Ora, Planté propõe que Marceline seja lida em nossos dias sem as prevenções herdadas de obras de segunda mão e sem reduzi-la a temas ou a um conteúdo ideológico relacionado a um feminino suposto. Assim, Planté assume que o reconhecimento literário da poeta foi mais frequentemente um não-reconhecimento, feito de distorções de leitura e de mal-entendidos. Embora seja de pouco interesse em seu caso, diz Planté, pode-se considerá-la menos feminina e mais feminista. Além disso, para a crítica, o sistema de oposição formado por poesia feminina e poesia feminista é cômodo mas muito discutível, pois não pode dar conta da historicidade própria dos discursos e das práticas poéticas. Em Marceline Desbordes-Valmore, a imagem e a lenda, como aparecem nos discursos críticos e na história literária, repousam em leitura parcial e apressada da obra e de sua biografia. Um poema de amor que tenha conteúdo amoroso e ideologicamente pouco progressista é poema e não carta de amor da Sra Desbordes-Valmore a um senhor qualquer, observa Christine Planté (p. 305). Isto é, um poema que cria algo novo com palavras as mais comuns e imagens as mais banais, ficando na tensão ambígua imposta por esses dois termos: ser mulher e escrever.

Se a crítica do século XIX fez um julgamento negativo e restritivo de Marceline foi porque houve da parte dela uma incapacidade feminina de fazer algo mais do que falar de si e contar sua vida disfarçadamente. Mas ela fez muita coisa que a aproximou do feminismo, embora na época essa palavra não tivesse sentido algum: ela publicou em jornais saint-simonianos, era amiga de escritoras saint-simonianas, o que comprova que não era feita de ignorância da História e de tolo conformismo. Sua poesia, que não é feminista, não poderia sê-lo, pois ela nasceu em 1786 e tinha mais de quarenta anos em 1830, quando surge o primeiro movimento coletivo francês de libertação das mulheres. Ela nasceu antes da Revolução francesa, no Antigo Regime, na província, e ficou marcada

pelo contexto histórico literário em que começou a escrever (Império) e a publicar (Restauração) – nesse período a diferença dos sexos, lembra bem Planté, não vem à frente dos debates. Ao contrário, a abertura de que dá provas a fez acolher as obras e mulheres do movimento dos anos 30. Tendo publicado seu primeiro livro juntamente com as *Méditations Poétiques* de Lamartine em 1821, ela é antes inovadora do que imitadora, fazendo parte do que se poderia chamar um primeiro romantismo, segundo Jean Tardieu.

Todas essas considerações, que coletamos e apresentamos aqui, vão no sentido de evidenciar o papel importante que Marceline Desbordes-Valmore representou no desenvolvimento da poesia no século XIX e, mais particularmente, o espaço que, sem dúvida ocupou na história, da parte que teve a poesia feminina nesse desenvolvimento.

O silenciamento das escritas femininas na formação do cânone brasileiro

JULIANA GARCIA RODRIGUES

Universidade Federal do Rio Grande (FURG/CAPES)

A crítica literária consagra obras e autores ao longo dos séculos obedecendo a padrões epistemológicos, estéticos e de medida de valor. Como exemplo disso, apontamos as escritas de autoria feminina, que foram coagidas a conviver por muito tempo com uma política de silenciamento que as colocou à margem na formação e na consolidação da literatura brasileira. Refletir sobre a imposição deste silêncio e trazer à tona autoras “apagadas” da nossa literatura são os pontos de reflexão do presente texto.

O crítico e professor norte-americano Harold Bloom (2010)¹ defende o valor da literatura a partir da sua importância estética em detrimento do seu valor social. Além de amparar a manutenção do cânone, ele critica as universidades americanas pelo espaço concedido aos estudos de gênero e à crítica literária feminista que são designadas por ele como Escola dos Ressentidos.

Para Bloom, o cânone nada mais é do que uma seleção valorizada de determinados autores, que conseqüentemente impõe a exclusão de muitos outros, originando dessa escolha muitas controvérsias. O conceito de

¹ Cf. Harold Bloom, *O cânone ocidental* (trad. de Marcos Santarrita), Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2010.

cânone aberto ligado apenas aos preceitos estéticos torna essa possível abertura uma mentira, porque desconsidera que o conceito de literatura muda conforme o contexto histórico.

O cânone é a verdadeira arte da memória, o suporte autêntico do pensamento cultural. Muito simplesmente, o cânone é Platão, é Shakespeare, é a imagem do pensamento individual, quer se trate de Sócrates a pensar sobre sua própria morte, quer de Hamlet a contemplar essa região desconhecida. A imortalidade junta-se à memória na consciência do teste de realidade introduzido pelo cânone. Em virtude de sua verdadeira natureza, o cânone ocidental nunca se fechará, mas não pode ser forçado a abrir-se pelas nossas senhorinhas da classe de apoio. Só a força o pode abrir, a força de Freud ou de um Kafka, persistentes nas suas cognições negativas.²

Esses julgamentos difundidos por Bloom reproduzem o discurso dominante e se tornam responsáveis pela consagração de uma minoria. O processo de pertença ao cânone, e a ausência nele, é algo direcionado ideologicamente.

Para Santos (2011)³, na América Latina, a definição do cânone sempre esteve atrelada ao processo de formação e constituição das nações, voltada à participação androgênica em tal fenômeno, motivando uma forte identificação entre as obras produzidas e suas respectivas nações. No entanto, as certezas cederam lugar a questionamentos quanto à homogeneidade representada, a partir da segunda metade do século XX, indicando que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”⁴.

O Cânone desconsidera as transformações ocorridas pela sociedade em seu processo constante de evolução e acaba cristalizando obras ou autores que devem ser passados para outras gerações. Existem inúmeras razões e características que contribuem para que uma produção permaneça ou não no imaginário popular. Muzart afirma que os textos de au-

² *Ibidem*, p. 45.

³ Cf. Raquel Holstein da Silva dos Santos e Cecil Jeanine Albert Zanini, “Ausência presente: escrita feminina e testemunha em *El dock*, de Matilde Sánchez”, in *Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura*, Porto Alegre, 2011, p. 318.

⁴ Cf. Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade* (trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro), 2.^a ed., Rio de Janeiro, DP&A, 2004, p. 13.

toria feminina do século XIX permanecem entre os esquecidos devido a convenções não literárias. Diz ela:

Observa-se que, em geral, são excluídos dos cânones: o popular, o humor, o satírico e o erótico. Outra produção excluída do cânone: é o texto das mulheres no século XIX, texto sempre destacado nas críticas de jornais, em sua época, qual secção de trabalhos manuais, como Obras de Senhoras. Não ousando inovar, as mulheres submeteram-se aos cânones masculinos. E, imitando-os, para se integrarem na corrente, também não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas. Pode-se argumentar que essas mulheres do século XIX, se numerosas, publicaram muito pouco. Daí a razão de não aparecerem nas Histórias da Literatura Brasileira. Se isso é verdade para algumas escritoras como Ana Luiza de Azevedo Castro (1823-1869), autora de um único romance e poucos poemas, para Ana Euridice Eufrosina de Barandas (1806-?), de parca produção, já é muito discutível quando vemos a produção da dramaturga Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), autora de *Os Cancros Sociais* e de mais vinte peças de teatro, publicadas algumas, representadas quase todas. Excetuando-se alguns escritores como José de Alencar, Gonçalves Dias, Castro Alves, Alvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, os demais escritores homens estudados no Romantismo o são por convenções não literárias. Poderiam ser substituídos por outros/outras que não fazem parte das Histórias da Literatura. Embora tenhamos muitos nomes de escritoras no século XIX, rarissimamente elas são citadas por historiadores como Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Alfredo Bosi e outros, já não o tendo sido, anteriormente, por Sílvia Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho.⁵

Outro aspecto relevante que também contribuiu para o silenciamento das escritas de autoria feminina foi o gênero. A grande maioria dos textos produzidos por mulheres até meados do século XIX envolveu três grandes tipos de literatura: correspondência, autobiografia e o diário íntimo. Essas produções foram consideradas inferiores na apreciação da crítica. Michelle Perrot⁶ coloca a escrita feminina desse período no âmbito

⁵ Cf. Zahidé Lupinacci Muzart, "A questão do cânone", *Anuário de Literatura*, n.º 3, Florianópolis, s.n., 1995.

⁶ Cf. Michelle Perrot, *Minha História das Mulheres* (trad. de Ângela M. S. Corrêa), São Paulo, Contexto, 2007.

do privado, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto. Levando em consideração que as mulheres não tinham acesso às bibliotecas e não participavam da vida pública, o privado foi seu lugar e o tema das suas produções. Quando o cânone desconsidera o espaço de onde essas mulheres falavam e o motivo por que suas escritas tratavam do privado, ignora-se o processo histórico no qual essas escritoras estavam inseridas.

No Brasil, na fase denominada como Colônia (1500-1822), preponderou a influência portuguesa que se fez presente em todos os espaços. Nessa sociedade predominava a estrutura patriarcal, com espaços delimitados e regras explícitas. Para as mulheres era proibido o espaço político e suas vidas se restringiam ao cuidado do lar e dos filhos. Enfim, o sistema patriarcal instalado no Brasil colonial “via as mulheres como indivíduos submissos e inferiores, [acabando] por deixar-lhes, aparentemente, pouco espaço de ação explícita”⁷.

Presa à vida privada, a condição da mulher brasileira era de opressão econômica e inferioridade na escala social. A esse respeito afirma Telles:

A população da Colônia era explorada em benefício do nascente capitalismo europeu. E à mulher daquele tempo coube, como ainda ocorre nos dias de hoje, uma parcela maior de exploração: primeiro, enquanto parte da população brasileira, sem qualquer poder de decisão, dominada que era pela metrópole (Portugal); segundo, porque nessa época a sociedade aqui formada organizou-se sob a forma patriarcal, isto é, era uma sociedade onde o poder, as decisões e os privilégios estavam sempre nas mãos dos homens⁸.

Tendo em vista, o cenário já explicitado, e levando em consideração que eram raras as mulheres que sabiam ler e escrever no Brasil Colônia, podemos afirmar que não foi fácil a produção de obras literárias. A conquista do território literário foi e continua sendo difícil às escritoras brasileiras.

É necessário, além do resgate das autoras desse período, trazer à tona seus textos, comparando-os e contextualizando-os. Deixando de lado seu

⁷ Cf. Mary Del Priore, *Mulheres no Brasil colônia*, São Paulo, Contexto, 2003, p. 16.

⁸ Cf. Maria Amélia de Almeida Teles, *Breve história do feminismo no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1999, p. 19.

papel de objeto nas histórias literárias e as reconduzindo ao lugar de protagonistas.

Mesmo com todas as adversidades, sabemos que as mulheres produziram no século XIX e em séculos anteriores também. Porém, as histórias da literatura omitiram e omitem a presença feminina no cenário nacional. Muitos estudos já foram publicados com o intuito de minimizar a ausência das escritoras nas historiografias literárias. A exemplo disso, podemos verificar a antologia de escritoras brasileiras do século XIX, uma pesquisa de dois volumes, dirigida por Zahidé Muzart.

A partir de uma perspectiva sócio-histórica, Beutin (1986)⁹ questiona quais seriam as motivações e objetivos de uma história da literatura, alertando para o caráter vazio de muitas, as quais não têm significado algum para o leitor. Tendo em vista o confronto entre a tradição e a atualidade, a literatura contém uma experiência histórica, confirmada pela relação entre texto e leitor, a qual, por sua vez, possibilita a reavaliação do passado através da identificação do receptor com o fato desencadeante das ações no presente, abrindo espaço para múltiplas interpretações da realidade. Por isso a necessidade de revisitá-las. A necessidade dessa discussão torna-se relevante na tentativa de rever as histórias literárias que se mantiveram fiéis aos paradigmas dos teóricos do século XIX realizando as mesmas práticas excludentes. Muzart salienta que as teatrólogas e romancistas brasileiras sofreram mais com a lacuna articulada pelos historiadores:

Penso que, entre as várias razões para a não canonização das escritoras do século XIX, tem sido muito importante o gênero literário escolhido. Na aceitação de uma mulher escritora, essa questão não foi nada desprezível. Verifica-se que as poetisas são, em geral, aceitas, mesmo que o sejam apenas com benevolência, e que algumas foram respeitadas. Vejamos, por exemplo, Narcisa Amália, que não só foi citada e criticada em sua época como ainda o é, hoje, pelos nossos historiadores, mesmo que incluída entre os menores... O mesmo se pode dizer de Francisca Júlia. Dos gêneros escolhidos pelas mulheres, são as teatrólogas e as romancistas as mais esque-

⁹ Cf. Wolfgang Beutin *et alii*, "História da literatura: porquê e para quê?", in João Barrento (org.), *História literária: problemas e perspectivas*, 2.^a ed., Lisboa, Apaginastantas, 1986, pp. 111-118.

cidas. Mulheres, com importante bagagem como Maria Benedita de Bohrmann, que publicou com o pseudônimo de Délia, foram omitidas da historiografia literária por razões que se misturam com o código da moral burguesa!¹⁰

Maria Benedita de Bohrmann (1853-1895) colaborou em vários jornais do Rio de Janeiro e publicou sete romances: *Aurélia* (1883), *Uma Vítima*, *Três Irmãs*, *Magdalena* (1884), *Lésbia* (1890), *Celeste* (1893) e *Angelina* (1894). Mas não encontramos o seu nome figurando em nenhuma das mais conhecidas histórias literárias brasileiras.

Sílvio Romero lança em 1888 a *História da literatura brasileira*, dividida em cinco volumes. Em toda a sua obra, Romero vai citar aproximadamente quarenta nomes de mulheres. Mas não são escritoras: são mães, esposas, amantes e filhas dos escritores, representando devidamente os papéis sociais que lhes impuseram. Era assim que deveriam ser lembradas e perpetuadas na memória coletiva. Talvez esses dados expliquem a ausência de Maria Benedita de Bohrmann, que no final do século XIX começa a discutir a respeito de uma necessidade de educação para a vida e do conhecimento da própria sexualidade.

Se Maria Benedita de Bohrmann não figura nas histórias literárias em função possivelmente da sua temática, o que dizer de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) que pouco aparece nos manuais de literatura, tampouco nos livros didáticos? O quesito para o silenciamento nesse caso não foi o conteúdo de sua produção, pois suas obras foram marcadas pela valorização do cotidiano e das práticas domésticas. Em seus romances e peças temos a presença constante das rainhas do lar e os finais felizes são inevitáveis.

E o que dizer da contemporânea de Julia, Carolina Nabuco, que chegou a ser indicada para uma vaga na Academia Brasileira de Letras e a recusou em respeito aos estatutos da casa que não faziam referência ao ingresso de mulheres? Podemos dizer que, atualmente, o elo entre essas autoras é o silêncio que envolve suas produções.

Rita Schmidt (2012)¹¹ aponta que, se a formação canônica pode ser considerada como um modelo da narrativa do passado de uma nação, na

¹⁰ Cf. Zahidé Lupinacci Muzart, "A questão do cânone", *Anuário de Literatura*, n.º 3, Florianópolis, s.n., 1995.

¹¹ Cf. Rita Terezinha Schmidt, "Cânone, valor e a história da literatura: pensando a au-

qual o gênero – investimentos em construções específicas de masculinidade e feminilidade – constitui um dos meios de fortalecimento do poder patriarcal, é de suma importância histórica que se examinem as narrativas que foram suprimidas e jogadas às margens da nação e, consequentemente, excluídas do campo da investigação histórica e literária.

Seguindo as hipóteses estabelecidas por Muzart, podemos concordar que as poetisas foram mais toleradas pela crítica da sua época do que as romancistas, porém é fato que foram igualmente postas à margem na História da Literatura. Dois casos ilustram essa afirmação: o primeiro é o de Narcisa Amália de Campos (1852-1924) que figurou no panorama literário nacional com vasta publicação de artigos e poemas em jornais cariocas. Inspirada nas ideias liberais europeias, ela era militante da causa abolicionista. Porém, a recepção aos textos de Narcisa sempre foi atrelada à sua vida pessoal e ao seu fazer poético estar distanciado do “lugar da mulher” para aquela sociedade. Apesar de ter figurado na crítica de sua época, não a encontramos com facilidade nos livros didáticos e nas histórias da literatura.

O segundo caso é o de Delfina Benigna da Cunha, com a obra *Poemas oferecidas às senhoras riograndenses* (1834). A autora é de fácil localização nas obras de historiografia do Rio Grande do Sul e do Brasil, porém recebe atenção cronológica e uma análise tendenciosa. Por exemplo, Guilhermino Cesar, em sua obra *História da literatura do Rio Grande do Sul* (1957), dedica várias páginas para falar de Delfina. Contudo, o que se lê é uma série de afirmações preconceituosas, como quando o autor a acusa de ter aquele “oportunismo lamuriento e pegajoso dos cegos” e a reduz a uma humilde “poetiza de ocasião” que, no cômputo de defeitos e qualidades, fica com saldo favorável e deve ser admirada com “compaixão”.

Constância Lima Duarte questiona a legitimidade dos critérios adotados pelos normalizadores do cânone literário no Brasil, e lança a seguinte questão:

A grande pergunta que se coloca é por que algumas escritoras, como Narcisa Amália, Nísia Floresta, Beatriz Francisca de Assis

toria feminina como sítio de resistência e intervenção”, *El Hilo de la Fábula*, vol. 10, 2012, pp. 59-74 (versão eletrônica, consultada a 29 de fevereiro de 2016, em <<https://biblioteca.virtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/article/view/4695/7175>>).

Brandão, Presciliana Duarte de Almeida, Ana Aurora Lisboa, Maria Amélia de Queiroz, Úrsula Garcia, Carmen Freire, Mariana Luz, Francisca Júlia, Júlia da Costa, Auta de Souza, Francisca Clotilde, para citar só algumas, já que a lista é enorme, não estão hoje em nossas histórias literárias, nem sua obra compilada nas antologias e manuais de literatura. Quem as conhece sabe que a poesia que realizaram em nada fica a dever aos nossos poetas árcades e românticos, tais como Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e, até ousar acrescentar, Gonçalves de Magalhães. (...) A mediocridade da maior parte da nossa poesia romântica desmonta de pronto o argumento de que teria sido o apuro formal ou estético os determinantes da escolha daqueles autores.¹²

Como podemos observar, o número significativo de escritoras já citadas desarticula os preceitos estabelecidos pelo Cânone e reconfigura os alicerces de uma tradição literária que, até há pouco tempo, desconhecíamos.

A pesquisadora Elódia Xavier, em seu artigo intitulado “Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória” (1998), descreve os períodos da trajetória da autoria feminina na literatura brasileira. Segundo ela, temos a fase feminina, a partir de 1859, com o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, no qual a mulher obtinha um caráter pejorativo, frágil e indefeso, por estar presa ainda ao modelo patriarcal vigente na época; a fase feminista, em 1944, com *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, em que a mulher passa a questionar sua situação, já evidenciada no movimento feminista; e, a partir de 1990, surge a fase fêmea ou mulher, com uma literatura voltada para a autonomia da representação feminina, sem mais serem necessários os questionamentos anteriores em que a mulher tem uma chance nunca antes permitida de exposição.

A partir dos dados expostos, poderíamos inferir que as autoras da segunda metade do século XX obtiveram um maior espaço nas histórias literárias devido a todas as transformações ocorridas na sociedade brasileira. No entanto, as mulheres continuam convivendo com o descaso

¹² Cf. Constância Lima Duarte, “Estudos de mulher e literatura: história e cânone literário”, in Elódia Xavier (org.), *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1995, pp. 21-33.

da crítica, que canonizou uma minoria de autoras e se manteve fiel aos paradigmas do início do século. São casos como Cecília Meireles, Lígia Fagundes Telles, Raquel de Queiroz e Clarice Lispector.

Na obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Do Barroco ao Modernismo: estudos da poesia brasileira*, publicado em 1968, quase um século depois de Silvio Romero, ao fazermos uma leitura apressada da obra e estabelecermos uma comparação da mesma com outras histórias literárias do mesmo período, como por exemplo as histórias da poesia de Manuel Bandeira e Alexei Bueno, podemos rapidamente nos iludir com o fato de haver dois capítulos da publicação dedicados à poesia de autoria feminina. Porém, ao lermos estes capítulos e observarmos que a vida pessoal das poetisas ganha importância maior do que a sua produção, confirmamos que o silêncio canônico imposto às mulheres e às suas produções literárias continua causando um vazio bibliográfico na literatura do Brasil.

Sobre o revisionismo proposto pela crítica feminista, Schmidt afirma que o resgate das obras de autoria de mulheres relegadas pela crítica implica definir os termos de uma outra lógica e outra narrativa cultural. Esse trabalho faz-se necessário na medida em que traz à tona a discussão, atual e polêmica, acerca da literatura feita por mulheres, que ficou obscurecida à sombra da escrita masculina por uma questão de discriminação em relação ao texto feminino. Resgatar esses textos é visualizar a literatura feita por vozes excluídas do cânone, mas principalmente recuperar a presença e a memória femininas enquanto parte de uma história cultural e literária há muito silenciada, mas que hoje reivindica voz.

A revisão do cânone se faz necessária, tendo em vista que a universidade hoje é responsável pela reinterpretação da historiografia literária: é indispensável problematizar o passado buscando explicações para o apagamento das escritas de autoria feminina. Só assim poderemos reconfigurar e, ao mesmo tempo, recontar a história de mulheres que ousaram escrever, mas que ficaram, durante longo tempo, esquecidas pela crítica literária. Nascimento afirma que:

Podemos pensar uma crítica literária feminina que não se construa a partir de binarismos e oposições. Podemos pensar uma crítica literária que não se reduza a buscar o que seria a essência feminina na produção artística. Podemos pensar uma crítica literária pautada

em dar voz à vasta produção de autoria feminina considerada inferior e tratada de forma marginalizada pela tradicional crítica literária, patriarcal e eurocêntrica.¹³

A historiografia literária é um campo marcado por relações de poder, que são responsáveis por uma escrita que, embora tente ser uma representação de toda uma produção literária de uma determinada cultura ou nação, não consegue cumprir esse objetivo, uma vez que esta escrita exige seleção e, em contrapartida, a exclusão.

Embora os manuais de literatura sejam, geralmente, vistos como uma sistematização do conjunto de textos literários do passado, dispostos no tempo a partir de uma perspectiva evolutiva, essa sistematização parte de um recorte que, em sua grande maioria, não é explicitado. O que se observa é que, ao lado de critérios estéticos, quando são feitas referências a eles, existem outros que fogem deste recorte e, na maioria dos casos, não são revelados. Esse discurso, por sua vez, “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”¹⁴.

A produção de autoria feminina, antes de ser integrante de uma história descontínua, pertence a uma situação bem específica da sociedade burguesa, que colocou as autoras na margem, e que ainda cerceia a liberdade da voz feminina com conceitos perpetuados ao longo dos séculos.

¹³ Cf. Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, “Sobre a História da Literatura e o silenciamento feminino: questões de crítica literária e de gênero”, *Historiae*, v. 6, n.º 1, 2015, pp. 283–301.

¹⁴ Cf. Michel Foucault, *A ordem do discurso*, (trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio), 16.ª ed., São Paulo, Loyola, 2008, p. 9.

Escritas de autoria feminina: problematizando a presença das mulheres no cânone literário

LISIANE FERREIRA DE LIMA

Universidade Federal do Rio Grande – FURG/CAPES

No presente trabalho tenciona-se problematizar a construção do cânone, bem como a presença das mulheres no cânone literário e, para isto, torna-se necessária uma reflexão do que seria este cânone literário e por quais razões há, de certa forma, a exclusão das obras de autoria feminina. Ao estudarmos as histórias da literatura, percebemos que as obras escritas por mulheres estão presentes, mas com expressão muito menor que as obras de autoria masculina. Deste modo, cabe ainda, nos dias de hoje, problematizar a necessidade de revisões historiográficas e literárias, visando dar visibilidade às escritas de autoria feminina.

Buscando a origem do termo, sabemos que a palavra cânone deriva do grego antigo *kanon*, que significava um padrão de medida, que segundo McDonald seria “uma norma pela qual todas as coisas são julgadas e avaliadas”¹. Ao tratarmos do cânone literário temos Harold Bloom (2001), em *O Cânone ocidental*, sua maior obra, retratando vinte e seis autores; entre deles figuram apenas três mulheres. Bloom não apresenta nenhum critério

¹ Lee M. McDonald. *The Formation of the Christian Biblical Canon*. 2. ed. Peabody, MA, Hendrickson, 1996, p. 193.

social e histórico em sua seleção, apenas valoriza um cânone pautado por valores estéticos; no entanto, diz que a existência do cânone resulta da impossibilidade humana de ler todos os livros disponíveis, referindo que “quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada, além disso.”² Deste modo, se sabemos que o ser humano é limitado em sua existência, automaticamente este deve selecionar o que irá ler ao longo de sua existência e a partir desta tarefa de seleção é que organiza seu próprio cânone individual. Conforme afirma Vanilda Salignac Mazzoni (1998):

O valor de uma obra literária foi determinado por um grupo de críticos que vê a sua “qualidade” sem acatar qualquer outro alinhamento externo ao estético, selecionado como universal e atemporal. O problema maior é que o cânone estabiliza e cristaliza as produções que devem ser passadas para as outras gerações através das instâncias de poder: compêndios, universidades e escolas, desconhecendo as transformações que a própria sociedade sofre. [...] O cânone representa a cristalização de modelos de escrita definidos desde os séculos passados, caracterizando, principalmente, escritores que hoje podem ser configurados como um grupo específico: branco, masculino, burguês e ocidental.³

Deste modo, se há uma cristalização de um padrão clássico das obras tradicionalmente inseridas no cânone literário, não revisitar as obras de autoria feminina é seguir perpetuando este cânone tradicional, que exclui, na maior parte dos casos, grande parte das obras de autoria feminina.

Maria Eunice Moreira (2003), ao mencionar as acepções de Bloom, afirma que a manutenção e/ou preservação na atualidade depende das instituições que as mantêm; contrariando a Igreja que administrava o uso do sentido da palavra, hoje o uso do sentido do cânone está administrado por círculos culturais diferenciados, conforme elucida:

Se a universidade constitui um espaço privilegiado nessa tarefa, outras instâncias atuam diretamente na seleção e preservação de obras

² Harold Bloom. “Uma elegia para o cânone”. In: *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001, p. 23.

³ Vanilda Salignac Mazzoni. “A escrita feminina: em busca de uma teoria”. In: *Revista Ramal de Ideias*. N. 1, 1998, p. 2.

e autores: editoras, grupos sociais comprometidos com a crítica literária, organismos e sociedades literárias definem suas escolhas, permitindo a entrada de alguns e a retirada ou a não aceitação de outros.⁴

Sendo assim, cabe aos círculos acadêmicos o espaço privilegiado de poder debater e revisar estas histórias literárias, a fim de encontrar nelas embates que possam participar em uma discussão acerca da construção destes cânones, bem como com o aumento da fortuna crítica destas obras. Ratificando a afirmativa de Maria Eunice Moreira, menciona-se John Guillory, quando diz que “ao contrário do cânone bíblico, o literário é aberto, uma vez que está sendo continuamente aumentado, bem como subtraído”⁵. Sendo assim, mesmo com critérios de inclusão que podem ser discutíveis, o cânone literário deveria ser variável.

Desta forma, nós, ao pensarmos na contemporaneidade, devemos pensar que são vários os fatores que constituem a definição de um cânone construído no discurso historiográfico, buscando um panorama de historiografia literária, estes agrupamentos de obras que se assemelham e são aceitas dentro dos círculos culturais. No entanto, conforme afirma Maria Eunice Moreira:

Oficiais ou marginais, restritos ou amplos, todos os cânones são seletivos e, como tal, elitistas. Todo cânone está em processo e em permanente atualização e falar em abertura do cânone é uma redundância, pois esse está aberto, tanto para exclusões quanto para as inclusões.⁶

Desta maneira, sabemos que todo cânone passa por um processo de seleção daquele que o prescreve e assim delimita seus critérios de seleção e de abordagem dentro da obra; por este motivo, conforme afirma Wendell Harris, em seu estudo chamado *La canonicidad* (1998):

⁴ Maria Eunice Moreira. “Cânone e Cânones: um plural singular”. *Letras: Língua e Literatura – limites e fronteiras*. Santa Maria, n. 26, jan./jun. 2003, p. 91.

⁵ John Guillory. *Canon*. In: Frank Lentricchia; Thomas McLaughlin (Ed.), *Critical Terms for Literary Theory*. 2. Ed., Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 237.

⁶ Maria Eunice Moreira. “Cânone e Cânones: um plural singular”. *Letras: Língua e Literatura – limites e fronteiras*. Santa Maria, n. 26, jan./jun. 2003, p. 92.

Descubrir los criterios utilizados a la hora de perfilar los cánones selectivos requiere tanta atención como descubrir las definiciones del término *canon*. Los criterios también tienden a superponerse y resulta difícil imaginar una selección que realmente se base en uno solo.⁷

Sendo assim, sabemos que alguns autores e autoras terão mais destaque dentro de determinada história literária e outros não, em vista do potencial seletivo de cada historiador que busca reunir seu cânone literário dentro da construção de uma história da literatura. O estudo de Harris é construído na afirmativa de que o cânone se constrói a partir de como determinadas obras são lidas e não pelas obras em si, e assim em suma afirma que “o livro que nunca mais foi lido não faz jus ao ingresso no mundo dos eleitos”⁸. Deste modo, impulsionar o desejo pelas revisitação de algumas obras torna-se de suma importância, pois só a partir do conhecimento das mesmas conseguiremos discernir o que terá valor, conforme os critérios contemporâneos da crítica literária, para possivelmente ingressar no cânone.

Ao pensar neste cânone literário, consideramos assim que, conforme explicita Moreira, “o cânone se compõe, portanto, de muitos lugares, de variados espaços e obras que, de tempos em tempos, devem ser revisados e que, sobretudo, convidam a lançar uma nova mirada em busca das descobertas que só a literatura é capaz de provocar”⁹; deste modo, intensificamos a necessidade desta revisão das historiografias literárias, bem como da construção destes cânones, principalmente no que se refere à presença das obras de autoria feminina dentro destas histórias da literatura.

Ao repensarmos as mulheres que escrevem ao longo dos anos, sabemos que houve um apagamento da voz feminina, por conta de uma sociedade criada aos moldes do patriarcalismo; muitas produções feitas por mulheres foram esquecidas, sucumbindo assim a uma sociedade que não valorizava

⁷ Wendell V. Harris. “La canonicidad”. In Enric Sullá (Org.). *El Canon literario*. Madrid: Arco, 1998, p. 6.

⁸ Maria Eunice Moreira. “Cânone e Cânones: um plural singular”. *Letras: Língua e Literatura – limites e fronteiras*. Santa Maria, n. 26, jan./jun. 2003, p. 93.

⁹ Maria Eunice Moreira. “Cânone e Cânones: um plural singular”. *Letras: Língua e Literatura – limites e fronteiras*. Santa Maria, n. 26, jan./jun. 2003, p. 94.

nada que fosse advindo do universo feminino, muito menos as suas produções escritas. Pensar na mulher em uma condição de escritora é pensar em dar voz a muitas outras mulheres, através de uma única escrita, e isso, em tempos passados, não era admitido. Michelle Perrot afirma que:

No século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais. Elas tiveram que esperar até o final do século XIX para ver reconhecido seu direito à educação e muito mais tempo para ingressar nas universidades. No século XX, descobriu-se que as mulheres têm uma história e, algum tempo depois, que podem conscientemente tentar tomá-la nas mãos, com seus movimentos e reivindicações. Também ficou claro, finalmente, que a história das mulheres podia ser escrita. Hoje já é uma área acadêmica consolidada.¹⁰

A representação da mulher nunca foi completa, podendo dizer assim que a mulher nunca apareceu na sociedade como ser letrado, que fosse capaz não apenas de pensar e de ter opiniões sobre os dados históricos e sociais, mas também de transpor estas concepções de mundo através de produções artísticas. Às mulheres sempre foram repassados os papéis secundários dentro da sociedade, apagando-se, assim, suas contribuições tão valiosas em dados momentos históricos e sociais.

Sabemos que as habilidades de escrita e leitura são fundamentais para o desenvolvimento de obras literárias; deste modo, ao refletirmos sobre a afirmativa de Perrot, isto justifica a ausência das mulheres no cenário literário até o século XIX, pois se não havia mulheres letradas, capazes de desenvolver sua escrita, não teria como haver mulheres nos círculos literários vigentes. Deste modo, o critério de exclusão de mulheres e minorias étnicas pode ser explicado dentro de um contexto histórico como uma “exclusão dos meios de produção literária, da alfabetização em si”¹¹.

Para dar voz às mulheres, estas sempre necessitaram de uma voz masculina que as legitimasse, o que ocasionou, por muitas vezes, que a

¹⁰ Michelle Perrot. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 11.

¹¹ John Guillory. “Canon”. In Frank Lentricchia; Thomas McLaughlin (Ed.), *Critical Terms for Literary Theory*. 2. Ed., Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 238.

voz das mulheres era transposta através da voz masculina, ou seja, as mulheres só poderiam se expressar através do universo masculino. As mulheres nunca deixaram de fazer parte da história, apenas não constam nos discursos na crítica histórica e literária. Conforme explicita Perrot:

A primeira história que gostaria de contar é a história das mulheres. Hoje em dia ela soa evidente. Uma história “sem as mulheres” parece impossível. Entretanto, isso não existia. Pelo menos não no sentido coletivo do termo [...]¹².

Para pensarmos neste apagamento das escritas femininas é necessário pensar no contexto histórico e social ocidental do século XIX. Sabemos que no contexto da sociedade patriarcal do século XIX os papéis sociais de homens e mulheres eram divididos, resumidamente, de modo que aos homens competia ser o provedor e administrador da família, enquanto às mulheres caberia aceitar as imposições masculinas, seguindo o ideal de beleza e comportamento ditado pelos valores patriarcais e deixando todo e qualquer trabalho intelectual para a figura do homem. A organização social se baseava, portanto, na figura masculina como centralizadora da autoridade e consequentemente definidora dos papéis temáticos envolvidos nas relações de gênero.

Nestas relações de gênero na historicidade podemos observar que, conforme afirma Virginia Woolf:

Eles foram soldados ou foram marinheiros, ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda, outra era ruiva, uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e número de filhos que tiveram.¹³

Assim, ao não sabermos dessas histórias, não temos como saber o porquê destas mulheres não terem escrito ou produzido mais. O que podemos afirmar é que o reflexo deste contexto sócio-histórico foi um

¹² Michelle Perrot. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 13.

¹³ Virgínia Woolf. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. e Org. Leonardo Froés. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

divisor para a produção de autoria feminina do período. Como afirma Virginia Woolf: “as leis e os costumes, é claro, foram em grande parte responsáveis por essas estranhas intermitências de silêncio e fala.”¹⁴. E ainda acrescenta: “é provável, no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os valores de um homem.”¹⁵. Deste modo, se a experiência feminina, nos âmbitos sociais e políticos, não é a mesma que a masculina, desconsiderar a produção das mulheres é apagar uma parte da história.

Quando a mulher emerge e começa a aparecer nos discursos literários – ou seja, quando apesar de todo o contexto histórico ao qual estavam envolvidas, ainda assim surgiram algumas mulheres que ousaram tomar a caneta e se expressar literariamente a despeito dos ideais patriarcais e desafiando assim a autoridade masculina – sua presença é sempre colocada sob suspensão – com olhares desconfiados sobre os méritos daquela escrita feminina – de quem acredita que aquele tipo de manifestação artística pertence aos homens e assim deve permanecer. Conforme afirma Woolf, “o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele.”¹⁶. E, assim, ao longo das histórias da literatura vemos a representação desvalorizada destas poucas mulheres que figuram neste cenário canônico. Neste levante, Vanilda Mazzoni, quando cita Constância L. Duarte, afirma que:

O critério de exclusão da literatura de autoria feminina está vinculado ao preconceito e à resistência dos críticos de literatura em dar conta de uma outra ótica, cujo paradigma preestabelecido pela modernidade – centrado no estético e no universal – reduz a literatura a uma única vertente, a um único olhar (o masculino), que, por sua vez, está submetido ao código e regras da sociedade burguesa que

¹⁴ Virginia Woolf. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. e Org. Leonardo Froés. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

¹⁵ Virginia Woolf. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. e Org. Leonardo Froés. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

¹⁶ Virginia Woolf. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. e Org. Leonardo Froés. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

dividiu as tarefas sociais pelas diferenças sexuais, remetendo, imediatamente, a produção com assinatura de mulheres à exclusão.¹⁷

Desta maneira sabemos que a sociedade foi constituída a estes moldes patriarcais e quebrar estes paradigmas ainda se torna a tarefa árdua nos meios acadêmicos. Por conta disto os diálogos sobre estes temas são de extrema importância para repensarmos as revisões historiográficas do cânone literário. Conforme afirma Michelle Perrot:

O momento, agora, é de fazer com que um público mais amplo tenha acesso às descobertas dos historiadores. A história precisa sair das universidades e ganhar as ruas. A história das mulheres deve ser discutida nos salões de beleza, nos almoços de família, nas mesas de bar, nos ambientes de trabalho; deve estar presente nas escolas, nas TVs e rádios brasileiras, no judiciário e no legislativo, assim como na elaboração de políticas públicas.¹⁸

Deste modo, tratar da representação de uma escrita feminina faz parte do processo revisionário de dar voz a estas mulheres que produzem, e muito, contribuem para nosso cerne literário, mas que, por vezes, não tem o mesmo reconhecimento que algumas outras artes. Trabalhar com o resgate, não apenas histórico como contemporâneo, dessas mulheres que escrevem e nos inspiram tanto. Se a historiografia literária ainda não considera estas mulheres, necessitamos de debates nos meios acadêmicos para assim tirarmos estas mulheres das sombras do esquecimento que ainda, por muitas vezes, permeiam sua escrita. Conforme afirma Ponge:

Conscientes de serem particularmente oprimidas em sua relação à leitura, à escrita, ao objeto-livro e a tudo que toca a uma cultura e a um saber que sempre foi monopolizado pelos homens, muitas mulheres agora passam a escrever [...] Publicaremos e difundiremos, o mais amplamente possível, sem censura, o que as mulheres

¹⁷ Vanilda Salignac Mazzoni. "A escrita feminina: em busca de uma teoria". In: *Revista Ramal de Ideias*. N. 1, 1998, p. 2.

¹⁸ Michelle Perrot. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 11.

transcreverão de sua revolta através do movimento internacional de libertação.¹⁹

Abre-se assim o espaço para difundir estas obras de autoria feminina, buscando enriquecer os diálogos sobre a expressão literária feminina, buscando analisar, também, a história através dos escritos das mulheres. Sabemos que, segundo Vanilda Mazzoni, há “algumas escritoras que não tiveram a possibilidade de serem compreendidas em sua época”²⁰ e por este motivo, ao afirmar a opinião de Elódia Xavier, diz que essa “outra ‘forma’ de representar o mundo, o olhar feminino, merece um estudo diferenciado na atualidade por significar a condição de vida da mulher, que, também é diferenciada.”²¹. Ignorar esta condição diferenciada das mulheres é seguir perpetuando o silenciamento de sua escrita.

Aqui não buscamos retratar uma escrita feminina superior à escrita masculina, apenas buscamos o direito destas obras de serem lidas e revisiionadas, pois só a partir deste estudo diferenciado conseguiremos pensar nos critérios que são necessários para estas mulheres ingressarem, ou não, no cânone literário. Conforme afirma Natalia Helena Wiechman, “o estudo da autoria feminina não almeja encontrar uma oposição ao masculino, mas sim a consciência, no texto, de que masculino e feminino são construções discursivas regidas por uma dinâmica social dentro de determinada cultura.”²².

Concluo ressaltando que, se hoje temos vozes para tratar sobre a escrita de autoria feminina de forma aberta e dialogada, é porque, no passado, algumas mulheres lutaram para ter o seu reconhecimento, mesmo que mínimo, e assim é graças a essa ousadia que hoje podemos falar sobre isso. Sendo assim, abrem-se essas discussões no intuito de resgatar a escrita de autoria feminina, como também ampliar a história da literatura,

¹⁹ Robert Ponge. “Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses”. In: João-Francisco Ferreira. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1981, pp. 139-140.

²⁰ Vanilda Salignac Mazzoni. “A escrita feminina: em busca de uma teoria”. In: *Revista Ramal de Ideias*. N. 1, 1998, p. 6.

²¹ Vanilda Salignac Mazzoni. “A escrita feminina: em busca de uma teoria”. In: *Revista Ramal de Ideias*. N. 1, 1998, p. 6.

²² Natalia Helena Wiechmann. “A crítica literária feminista e a autoria feminina”. *Vocabulo*, Revista de Letras e Linguagens Midiáticas. v. IV, 2011, p. 18.

com a inclusão de variadas autoras que merecem ser estudadas, mas que por questões de um esquecimento histórico acabaram por ser silenciadas.

Virginia Woolf, em sua obra de grande expressão, intitulada *Um teto todo seu* (1929) afirmava já que “no futuro, desde que haja tempo e livros e um pequeno espaço para a mulher na casa, a literatura se tornará para elas, como para os homens, uma arte a ser estudada. O dom das mulheres será treinado e fortalecido.”²³. Deste modo, ansiamos que esse futuro seja breve e que as mulheres estejam cada vez mais fortalecidas.

²³ Virgínia Woolf. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes. São Paulo, Tordesilhas, 2014.

A produção literária feminina e a História da Literatura: silenciamento x cânone

MICHELLE VASCONCELOS OLIVEIRA DO NASCIMENTO
FURG/FAPERGS/CAPES/CNPq

A História das Mulheres e o lugar das escritas de si

“– A história, a História solene e real, não me interessa nada.
E a si?

– Eu adoro a história.

– Como a invejo. Li um pouco de história, por dever; mas nela só encontro motivos de irritação e aborrecimento: querelas de papas e de reis, guerras e pestes em cada página, homens que não valem grande coisa, e quase nenhuma mulher – é muito fastidioso.”¹

Em sua obra *Northanger Abbey*², através dos discursos de seus personagens femininos, a escritora Jane Austen já aponta para a ausência de atores femininos na História Ocidental, ou seja, o silenciamento das mulheres, numa História feita sobre homens, já parecia problemático à escritora inglesa, ainda no século XVIII.

¹ Jane Austen, *A abadia de Northanger*, apud Michelle Perrot e Georges Duby (org.), *História das Mulheres no Ocidente: A antiguidade*, Afrontamentos, Porto, 1990, p. 17.

² *Northanger Abbey* (*A abadia de Northanger* – título em português) foi publicado postumamente na Inglaterra em 1817, e escrito entre 1798 e 1799.

Todavia, quase dois séculos afastam as inquietações da personagem feminina de Jane Austen da iniciativa em fazer uma História das Mulheres no Ocidente, pertencente a Vito e Giuseppe Laterza, e solicitada a Georges Duby e Michelle Perrot, organizadores em diferentes níveis. Foi apenas com a Escola dos *Annales* e com a emergência da História Cultural que as vozes de sujeitos antes esquecidos e silenciados, como as mulheres, puderam, pela primeira vez, se tornar objetos de pesquisa e de uma História. Entretanto, apesar de se reconhecer que as mulheres sempre foram atores históricos, sabe-se que nem sempre elas tiveram acesso à produção de conhecimento, acesso à educação e à escrita, e muito pouco lhes era permitido:

A escuta directa da sua voz depende, no entanto, de seu acesso aos meios de expressão: o gesto, a fala, a escrita. Questão de alfabetização, é certo, que em geral é posterior à dos homens, mas que pode, localmente, precedê-la; mas, mais ainda, questão de penetração num domínio sagrado e sempre marcado pelas fronteiras flutuantes do permitido e do proibido. Há gêneros admitidos: a escrita privada, nomeadamente a epistolografia, que nos dá os primeiros textos de mulheres e as suas primeiras obras literárias (Madame de Sévigné), antes que a correspondência, tornando-se um dever feminino comum, se transforme numa mina inesgotável de informações familiares e pessoais; a escrita religiosa, que nos permite ouvir santas, místicas, abadessas de renome – Hildegarda de Bingen, Herrade de Landsberg, autora de *Hortus Deliciarum* –, mulheres protestantes emprenhadas no ardor dos “revivals”, senhoras caridosas dedicadas à moralização dos pobres. Qual foi a confissão religiosa mais propícia à expressão feminina, e sob qual forma? Pelo contrário, há domínios praticamente proibidos: a ciência, cada vez mais, a história, e sobretudo a filosofia. A poesia e o romance constituem, a partir do século XVII a frente pioneira das Preciosas, conscientes do desafio que a linguagem representa. A partir de então não se trata tanto de escrever como de publicar, e sob o seu próprio nome. O uso do anonimato ou de pseudónimos confunde as pistas, encobrindo também a poeira de obras cuja mediocridade e redundância moral levantam a questão dos constrangimentos que a virtude impõe à expressão. Sem dúvida, escrever é, em si, suficien-

temente subversivo para que se não possa ousar a contestação ou a audácia formal.³

Michelle Perrot e Georges Duby colocam o âmbito do privado como o local de desenvolvimento da escrita feminina. Ou seja, a oposição do público-privado, constrói a relação com o social-individual e masculino-feminino, o que deixa clara a esfera de produção feminina. À mulher eram permitidos as cartas e diários, inicialmente. Posteriormente as poesias e romances. A ciência, história e filosofia eram campos proibidos, deixando a produção feminina restrita aos campos do artístico, com grandes limitações, e do privado (cartas) e íntimo (diários). Não obstante, Perrot coloca ainda os quartos como o local de produção feminina. Sabe-se, ainda, que como a escrita foi algo negado às mulheres, muitas produziram sob anonimato, com o uso de pseudônimos, principalmente quando eram textos cujos conteúdos eram vetados e ou censurados para uma dama. Ou seja, com tudo isso, o espaço destinado às mulheres é mesmo o privado, o âmbito da casa.

Essa construção histórica acerca da produção literária feminina é possível a partir de arquivos, como o criado por Philippe Lejeune, autor de *O pacto autobiográfico*. “Em 1993, Philippe Lejeune, especialista da autobiografia e das ‘escritas da vida cotidiana’, cuja fragilidade atraiu sua atenção, criou a *Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique* (APA)”⁴, uma associação destinada a acolher e promover o depósito de arquivos privados. A intenção é proteger os arquivos da destruição pelas famílias, e até mesmo de autodestruição, e, sobretudo, promover o estudo desses documentos, apresentando a sua relevância para a sociedade. Atualmente, maior parte dos documentos nos arquivos da instituição é produto de mulheres:

De maneira geral, a presença das mulheres nesses arquivos se dá em função do uso que fazem da escrita: é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do

³ Michelle Perrot e Georges Duby (org.), *História das Mulheres no Ocidente: A antiguidade*, Afrontamentos, Porto, 1990, p. 11.

⁴ Michelle Perrot, *Minha História das Mulheres* (trad. de Angela Corrêa), São Paulo, Contexto, 2008, p. 27.

quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mas excepcionalmente, contar sua vida.⁵

Entretanto, o diário não é no Ocidente escrita originalmente feminina: “Correspondência, diário íntimo, autobiografia não são gêneros especificamente femininos, mas se tornam mais adequados às mulheres justamente por seu caráter privado.”⁶

Seguindo o percurso histórico do gênero em questão, sabe-se que os primeiros diários privados surgiram no Japão, na corte de Heian, aproximadamente em 960, escritos por homens e mulheres, onde também foi publicado o primeiro romance escrito por uma mulher, Murasaki Shibiku, em 1007. O que é importante assinalar é que o percurso literário feminino das mulheres no Oriente, no caso especial do Japão, é distinto das mulheres Ocidentais, pois, na nação em questão, os homens se dedicavam à guerra, e as mulheres às questões administrativas, o que lhes permitia o acesso à alfabetização. O período de Heian foi marcado, ainda, por um grande desenvolvimento das artes, em especial, a literatura.

No Ocidente, primeiramente os diários foram coletivos, para depois se transformarem pessoais, escrituras do “eu”, tendo como marco os diários de Samuel Pepys, escritor inglês.

Com a popularização do gênero no Ocidente, o diário chegou também às mulheres, que passaram a utilizá-lo como um veículo para assinalar a sua rotina e os acontecimentos, nos séculos XVIII e XIX: a vida doméstica era o principal assunto desses diários femininos e raras tratavam dos seus sentimentos e de questões relativas ao corpo, assuntos impróprios para a época. Cabe ainda lembrar que “A escrita do diário era um exercício recomendado, principalmente pela Igreja, que o considerava um instrumento de direção de consciência e de controle pessoal.”⁷ Ou seja, o diário era uma escritura privada, e autorizada, desde que com este objetivo.

As cartas, por sua vez, já são mais antigas e, em sua origem, diferem do modelo que chegou ao século XXI:

A carta tem uma longa história. Platão escreveu cartas memoráveis, assim como Cícero e São Paulo. Essas epístolas, porém,

⁵ *Op. cit.*, p. 28.

⁶ *Op. cit.*, p. 28.

⁷ *Op. cit.*, p. 29.

diferiam radicalmente das cartas contemporâneas. Não que lhes faltasse sentimento; eram, no entanto, mais documentos sociais do que comunicações pessoais; dirigiam-se a um público interessado, por vezes às gerações vindouras.⁸

Diferentemente das características mais antigas da carta, principalmente no que se refere à intenção comunicativa e pública, as peculiaridades atuais mais conhecidas desse gênero, como instrumento de comunicação com um público (receptor) definido e também como escritura íntima, foram transmitidas através de um modelo largamente praticado a partir do século XIX, com a ascensão burguesa. Não obstante, tais peculiaridades se aplicavam também ao diário, como assegura Peter Gay:

No século XIX, os burgueses usavam as cartas e os diários, em número sem precedente e com intensidade inigualável, como repósitos dos relances de sua vida introspectiva. Naturalmente, essas comunicações com os outros e consigo mesmos podiam também servir de exercícios de ocultação e proteção do “eu”. No entanto, embora dirigidas a um público cuidadosamente selecionado, elas se tornaram os instrumentos favoritos do auto-escrutínio e, dessa forma, da auto-revelação.⁹

O que é importante assinalar é que o diário e as cartas tornaram-se ferramenta de evasão para as mulheres que viviam numa sociedade marcada pela dominação masculina, como sugere Perrot:

A correspondência, entretanto, é um gênero muito feminino. Desde Mme. Sévigné, ilustre ancestral, a carta é um prazer, uma licença, e até um dever das mulheres. As mães, principalmente, são as epistológrafas do lar. Elas escrevem para os parentes mais velhos, para o marido ausente, para o filho adolescente no colégio interno, a filha casada, as amigas de convento. Suas epístolas circulam eventualmente pela parentela. A carta constitui uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada.¹⁰

⁸ Peter Gay, *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud* (trad. de Sérgio Bath), São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 338.

⁹ *Op. cit.*, p. 337.

¹⁰ Michelle Perrot, *Minha História das Mulheres* (trad. de Angela Corrêa), São Paulo, Contexto, 2008, p. 29.

A carta¹¹, assim como o diário, constitui esse tipo de escritura do “eu”, visto que ambos correspondem a “uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada”. Mas foi apenas no fim do século XIX e início do XX que o diário pessoal adquiriu as características que possui hoje, como “livro do eu” e escritura tipicamente feminina, onde foram expostos sentimentos, questionamentos e reflexões autoanalíticas, que buscam a autoconsciência e a identidade: “O diário ocupa, por um momento limitado, mas intenso, na vida de uma mulher, interrompido pelo casamento e pela perda do espaço íntimo. [...] Por um breve tempo permite a expressão pessoal.”¹² O texto de conteúdo altamente subjetivo e intimista, atribuído às mulheres, foi considerado inferior e vulgar pela sociedade e pelos críticos literários: “Esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque autorizam a formação de um “eu”. É graças a eles que se ouve o “eu”, a voz das mulheres. Voz em um tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita.”¹³

Ora, esse tipo de escritura permitiu que as mulheres falassem de si, pela primeira vez, a romper o silêncio, embora tais manifestações permanecessem ainda limitadas ao espaço doméstico:

Uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude, o silêncio sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza. A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir seu próprio ser, ou ao menos o que se pode saber dele.¹⁴

Até então, o sujeito feminino era conhecido, apenas, a partir do imaginário masculino, pelo qual era representado, através de discursos que o

¹¹ Estamos acostumados a pensar em correspondência pessoal como um meio muito íntimo de comunicação escrita. Porém, a noção de correspondência como um diálogo particular entre indivíduos não é sempre adequada, dada a natureza coletiva de grande parte da correspondência epistolar, e das tentativas de fiscalização por parte de pais e maridos (Martyn Lyons e Cyana Leahy, *A Palavra Impressa: Histórias de Leitura no Século XIX*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 1999, p. 62).

¹² Michelle Perrot, *Minha História das Mulheres* (trad. de Angela Corrêa), São Paulo, Contexto, 2008, p. 30.

¹³ *Op. cit.*, p. 30.

¹⁴ Michelle Perrot, *As mulheres ou os silêncios da história* (trad. de Viviane Ribeiro), Bauru, EDUSC, 2005, p. 10.

definiam e instituíam regras do que as mulheres deviam dizer ou fazer e como deveriam ser. Desta forma, ao terem acesso a essas escritas privadas e íntimas, elas permitiram, além de se comunicar e de guardar a sua memória, um olhar próprio sobre si, a partir das próprias mulheres, e não pela literatura de autoria masculina.

Com a popularização do diário entre as mulheres do Ocidente, fato que também está relacionado com o acesso delas à educação, o gênero assumiu características de uma escritura de cunho intimista, inferior e vulgar, como são consideradas, por parte da crítica literária, as práticas de escrita realizadas por mulheres, discurso que legitima a exclusão das mulheres do cânone literário, contribuindo para a sua invisibilidade, ou invisibilidade de suas produções.

O âmbito privado da escrita feminina, relegada aos recônditos do quarto e às práticas permitidas, é considerado inferior pelo olhar do cânone. A escrita íntima, ou escritas de “si” tão difundidas entre as mulheres por serem as únicas permitidas, tornaram-se medíocres aos olhos masculinos, e ainda vazias do valor estético buscado e defendido por Kant e exigido por Bloom em sua seleção de escritores.

A discussão proposta apresenta os pontos fundamentais para compreender tanto o silenciamento das mulheres na historiografia literária como a crítica literária que considera a escrita literária feminina como inferior ou que tenta estabelecer uma característica típica, própria da escrita realizada por mulheres, que culmina com a crítica que tenta determinar um traço, uma “essência” do que seria uma “expressão feminina”, ou seja, um traço típico às mulheres.

As mulheres não tinham acesso às grandes bibliotecas, e isso significa que muitas obras literárias estavam fora do seu alcance, assim como vários gêneros lhes eram proibidos. Logo, que tipo de escrita elas produziam, e sobre que temas escreveriam? Sabemos que o âmbito privado foi determinante para o seu tipo de produção. Desconsiderar o lugar de onde “se fala”, é não compreender o processo histórico em que essas mulheres estavam inseridas e não compreendê-las como mulheres de seu tempo.

Entretanto, é essa escrita mais íntima e subjetiva que parece ter se tornado a “marca” feminina, chegando-se a discussões e trabalhos para estabelecer as características de tal escrita e da expressão feminina. Sobre o que escreveriam as mulheres? Que traço caracterizaria sua produção

literária? Esse tipo de discussão, além de binarista, universalista, por desconsiderar a diferença entre as mulheres, desemboca no essencialismo¹⁵, pois busca uma essência, um conjunto de propriedades, qualidades e atributos universais que caracterizariam a natureza do que seria o feminino, em contraposição ao masculino. Além de contribuir para um discurso hierárquico, visto que o feminino sempre é posto como o “dessemelhante”. Por semelhanças tenta estabelecer o que é o feminino, e, por diferenças, contrapor ao masculino, como se houvesse um tipo de influência em nível biológico e psíquico, por exemplo, na produção cultural de determinado gênero, desconsiderando a influência plena do seu contexto sócio-histórico e cultural.

A produção literária feminina e a crítica literária no século XX: por uma visibilidade da cultura da mulher

O século XX, no Ocidente, foi marcado pela grande presença feminina no âmbito público. A participação de grupos de mulheres na vida pública, principalmente no mundo do trabalho, decorrente da Revolução Industrial, foi acentuada no período das I e II Guerras Mundiais, o que mudou o panorama da presença deste gênero na esfera social. Mesmo que as mulheres já viessem, desde o século XIX, reivindicando direitos como o sufrágio, direitos trabalhistas, etc., foi apenas no século XX que houve realmente o que poderíamos chamar de Revolução Feminista. Revolução no sentido que em se alteraram, ao menos teoricamente, as relações de poder calcadas exclusivamente no patriarcalismo e na primazia social masculina: pela primeira vez na História, mulheres tiveram direito ao sufrágio, direitos trabalhistas em pé de igualdade, acesso à educação; pela primeira vez houve leis de proteção às mulheres, sem falar no desenvolvimento da medicina que levou à liberdade sexual feminina.

¹⁵ Essencialismo (lat. *essentia* = o que faz ser) é a pretensão de que grupos, categorias e classes tenham uma ou mais características que os definem e são exclusivas de todos os membros daquela categoria. Presume-se que haja uma identidade cultural essencial ou determinadas características essenciais que distinguem o feminino do masculino (Thomas Bonnici, *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*, Maringá, EDUEM, 2007, p. 78).

Essa transformação no olhar em relação ao feminino foi acompanhada por uma série de estudos, iniciada por Freud, que tentavam desvendar e determinar o sujeito feminino, descobrir o que é “ser mulher”, e como, em que e porque esse sujeito se distinguia do masculino. No entanto, grande parte desses estudos, longe de contribuir para a emancipação feminina e para a diminuição do preconceito sofrido pela mulher na sociedade, colaboraram para a criação de um mito acerca da diferença biológica e psicológica e, consequentemente, da inferioridade feminina (visto a hierarquização decorrente), e que tem como um dos exemplos a teoria do Complexo de Castração, desenvolvida por Sigmund Freud, que coloca a mulher como o sujeito de falta, no lugar do outro.

Simone de Beauvoir, em 1949, lançou o que poderíamos considerar como a obra feminista do século XX: *O segundo sexo*, que, embora declaradamente não feminista, influenciou os movimentos feministas das décadas de 60 e 70. A obra se pauta na discussão e desconstrução das justificativas da submissão do sexo feminino pelo masculino, tanto pelo viés biológico, psicológico quanto mítico, e, ainda, pela visão do materialismo histórico. Este último, segundo Beauvoir, havia falhado ao pensar que o destino da mulher estava determinado pelas relações econômicas dos meios de produção: a opressão social que sofre seria consequência da opressão econômica¹⁶. Fato é que a opressão econômica pode não ser determinante exclusivo, mas a dependência econômica feminina foi e é um dos fatores da invisibilidade da mulher.

A filósofa, em sua obra, discorre sobre as relações de poder e dominação estabelecidas pelos homens em relação às mulheres, tomando como base o marxismo, associando, a isso, o fator cultural: o feminino seria, antes de tudo, uma construção cultural. Assim, a obra lança as bases para o desenvolvimento dos estudos de gênero: com a assertiva “a mulher não nasce mulher, torna-se”, Beauvoir esclarece sobre a determinação cultural e social em relação às construções do feminino, do que é ser mulher, que poderíamos, aqui, expandir, para as construções dos gêneros nas sociedades. Embora Simone de Beauvoir tenha tentado desconstruir o binarismo feminino/masculino, mostrando que os modelos não passam de construções culturais e se modificam de acordo com a cultura e o tempo,

¹⁶ Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, vol. 1, Lisboa, Quetzal, 2009, p. 101.

e não condicionamentos biológicos e psíquicos, a questão sobre o que é a essência do feminino, a busca por um traço comum e universal, ainda é recorrente e traz prejuízos para o reconhecimento da produção cultural – e, ainda, científica – produzida por mulheres.

Mas, vinte anos antes de *O segundo sexo*, Virgínia Woolf, em 1929, com *Um teto todo seu*, já pensava o lugar da mulher na literatura de ficção. Longe de se deter em características femininas e/ou masculinas de escritura, Virgínia discorre sobre a condição social das mulheres e a (im) possibilidade destas se tornarem escritoras. Ora, a sua limitação se dá desde o acesso aos livros – à literatura produzida –, pois o acesso das mulheres às bibliotecas era restrito, ao acesso a material como lápis e papel e a ter liberdade para escrever, pois tinham, na maioria das vezes, que alternar a escrita com o cuidar da casa, marido e filhos. O fato de também não terem acesso à vida pública como os homens, de não viajarem, irem às guerras, ao trabalho, às universidades, etc., era, ainda, “empecilho” para sua escrita. O ambiente doméstico, o seu mundo, mundo das mulheres, seriam, em grande parte, as temáticas femininas mais exploradas. Então, poderiam ou deveriam as mulheres escreverem como homens? E o que seria escrever como um homem?:

Pois as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as palavras estão impregnadas com sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado tanto a capacidade dos tijolos e da argamassa que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios, e política. Mas esse poder criativo difere muito do poder criativo do homem. E qualquer um concluiria que seria mil vezes uma pena se isso fosse retardado ou desperdiçado, pois foi conquistado em séculos da mais dramática disciplina, e não há nada que possa tomar o seu lugar. Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos é bastante inadequado, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um?¹⁷

Virgínia pauta, em sua obra, as diferenças entre mulheres e homens em suas vivências, experiências: o mundo doméstico e a disciplina a que

¹⁷ Virgínia Woolf, *Um teto todo seu* (trad. de Bia Nunes), São Paulo, Tordesilhas, 2014, p. 116.

a mulher teve que se submeter teria modificado e “moldado” a sua forma de ver o mundo e a sua produção literária. Woolf, embora não use o termo cultura, pois ainda não era discussão em sua época, nos aponta esta como influência e determinação nas produções femininas e masculinas: o mundo feminino, que difere do masculino pelas condições econômicas, determina desde os temas ao estilo de escrita e gênero produzido:

De fato, uma vez que a liberdade e plenitude de expressão fazem parte da essência da arte, essa falta de tradição, essa escassez e inadequação de ferramentas deve ter dito muito sobre a escrita das mulheres.¹⁸

Logo, a produção literária das autoras se voltaria aos gêneros que lhes eram mais familiares, ou os que ainda podiam ser “moldados” pelas suas mãos, como o romance, ainda jovem no século XIX. É nessa perspectiva que as escritas de si tomam conta de parte da produção feminina, e são, por conseguinte, vistas como gênero (quase) exclusivamente feminino. E há, contudo, numa tentativa de categorização, e, mesmo de deslegitimação, de definir o que é feminino e uma escrita feminina.

Apesar de trabalhos como os de Woolf e Beauvoir, e do surgimento e consolidação dos estudos de gênero, a partir dos estudos culturais, ainda é remanescente, apesar de obsoleta, a visão essencialista. Esse tipo de visão é recorrente na crítica feminista francesa, notadamente de influência psicanalítica e biológica, que tem na teoria lacaniana da linguagem uma de suas bases. Tais teorias, de base essencialista, desenvolvidas a partir da década de 70, não só são questionadas pelo essencialismo, ou seja, a busca de um traço, identidade que defina o que seja o feminino (mesmo esse feminino não sendo um traço especificamente do sexo biológico, para alguns pensadores), mas pela universalidade do sujeito feminino, por desconsiderar as diferenças históricas, culturais, sociais e políticas dos sujeitos, e ainda criticadas pelo binarismo e hierarquização, pois, à medida que desenvolve uma teoria pautada numa suposta diferença, proporciona a interpretação de visões hierárquicas em relação aos dois sexos: masculino e feminino;

Ou seja, tal crítica parece prestar um desserviço aos trabalhos que questionam a invisibilidade das mulheres no cânone literário Ocidental

¹⁸ *Op. cit.*, p. 111.

e a participação das mulheres na História e na produção cultural humana, visto que tal diferenciação pode levar novamente à inferioridade, e a universalidade à invisibilidade de mulheres que não se encaixariam em determinados modelos.

Na corrente contrária ao essencialismo, temos nos estudos de gênero o trabalho de Judith Butler, filósofa e professora de teoria literária da Universidade da Califórnia. Em 1990, com a publicação *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Butler, a partir da contribuição de Beauvoir e do suporte de Foucault, vai problematizar as principais teorias sobre o sujeito feminino nos âmbitos filosófico, psicanalista, sociológico e literário, além das teorias feministas que tentam definir o sujeito feminino, ou seja, essencialistas. A partir de Foucault, a filósofa vai realizar uma discussão em que concebe o sexo, gênero e desejo a partir das relações de poder, políticas, chegando, ao fim, ao conceito de gênero enquanto performance: o gênero é performático. A contribuição de Judith Butler para os estudos de gênero, e, principalmente, os estudos *queer* e femininos é indiscutível, pois, discutindo a heteronormatividade, desconstrói a noção binária, essencialista e universalista, ou seja, de que existiriam apenas dois gêneros, que estes seriam fixos e seriam semelhantes em todas as sociedades, ou mesmo de que existiria uma característica própria a determinado gênero, como, por exemplo, o feminino, o que podemos, aqui, estender às questões relativas à produção literária feminina.

A crítica literária feminista anglo-americana é a mais comprometida com uma proposta de revisão do cânone e da literatura de autoria feminina: não só revisão, mas, antes de tudo, uma pesquisa, estudo, sistematização e sistema de influências entre obras de autoria feminina, muitas nunca antes estudadas, ou mesmo, até então, pouco conhecidas. Este trabalho, que suplanta a crítica feminista essencialista, que critica o binarismo, universalismo e hierarquização e, ainda um encaixamento das mulheres nas entrelinhas da historiografia literária (masculina), se pauta em um modelo de cultura da mulher e no conceito de autoria, e tem como uma das principais representantes, Elaine Showalter, com a *Ginocrítica*, que preconiza uma crítica literária sobre mulheres feita por mulheres:

Uma teoria baseada em um modelo de cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade

e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrincadamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como o produto ou a construção de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais.¹⁹

A ginocrítica “analisa a história dos estilos, os temas, os gêneros literários e as estruturas literárias escritas por mulheres [...] a psicodinâmica da criatividade feminina e estudos sobre autoras e obras literárias específicas.”²⁰

O programa que a ginocrítica preconiza consiste na construção de um arcabouço feminino para a análise de uma literatura escrita por mulheres e no desenvolvimento de novos padrões baseados no estudo da experiência feminina, excluindo a adaptação de modelos e teorias masculinos. A ginocrítica começa quando se liberta do absolutismo linear da história literária masculina, susta o encaixamento das mulheres nas entrelinhas da tradição masculina e concentra-se no mundo recentemente visível da cultura feminina.”²¹

A proposta de Elaine Showalter é dar voz às mulheres “esquecidas” ou silenciadas pelo cânone, ou melhor, pela História da Literatura. Olhar para essas produções, pesquisá-las a partir de suas peculiaridades, criando novos paradigmas, eliminando as marcas da suposta diferenciação, negativa para reivindicar o lugar da mulher na produção literária. É a proposta da ginocrítica:

¹⁹ Elaine Showalter, “A crítica feminista no território selvagem” (trad. de Deise Amaral), in Heloísa Buarque de Hollanda (org.), *O feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 44.

²⁰ Elaine Showalter *apud* Thomas Bonnici, *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*, Maringá, EDUEM, 2007, p. 132.

²¹ *Op. cit.*, p. 132.

Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero. [...] Assim, a primeira tarefa de uma crítica ginocêntrica deve ser a de delinear o lócus cultural preciso da identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo culturalmente individual das escritoras. Uma crítica ginocêntrica iria, também, situar as escritoras com respeito às variáveis da cultura literária, tais como os modos de produção e distribuição; as relações entre autor e público, as relações entre arte de elite e arte popular, e as hierarquias de gênero.²²

Para Elaine Showalter a crítica literária que relaciona a escrita da mulher e a cultura da mulher, ou seja, todos os elementos que estão envolvidos no construto do sujeito, e que, segundo ela, “intervêm” no processo de criação, desde temas a estilos, gêneros e expressão, conseguiria melhor compreender a produção literária feminina, com todas as suas peculiaridades e, desta forma, revisar a História da Literatura: “Não obstante, a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço.”²³

Faz-se necessária a revisão do cânone, para pensar a invisibilidade feminina, pensar o lugar de algumas vozes excluídas, das vozes “dissonantes”, e procurar entender o porquê de sua exclusão, não na tentativa de encaixá-las nas entrelinhas, mas de compreender o seu lugar de fala:

A cultura dominante não precisa considerar o silenciado, exceto para injuriar a “parte feminina” nela mesma. Assim, precisamos de avaliações de influências mais perspicazes e flexíveis, não somente para explicar a escrita das mulheres, mas também para compreender como a escrita dos homens tem resistido ao reconhecimento das mulheres. Primeiramente, devemos ir além da suposição de que as escritoras imitam ou revisam os seus predecessores masculinos e de

²² Elaine Showalter, “A crítica feminista no território selvagem” (trad. de Deise Amaral), in Heloísa Buarque de Hollanda (org.), *O feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 44; 51.

²³ *Op. cit.*, p. 44.

que este dualismo simples é adequado para descrever as influências nos textos femininos.”²⁴

Assim, Showalter aponta para o conceito de texto da mulher na zona selvagem, como um jogo de abstração, em que, como críticos, podemos compreender os textos das mulheres como uma espécie de palimpsesto, um “discurso de duas vozes”, que personifica as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado, quanto do dominante²⁵. Desta forma, a contribuição de um modelo cultural da escrita das mulheres para a compreensão da leitura de um texto produzido por mulheres seria este, o de poder identificar e analisar em um texto, a que ela chama ficção, ambos os discursos, o “dominante” e o “silenciado”²⁶.

Considerações finais

Como já sinaliza Elódia Xavier, “A tradição canônica não pode e não deve, pura e simplesmente, ser abolida; mas a flexibilização do cânone, reconhecendo a contribuição das diferenças, pode e deve permitir a valorização de obras até então invisíveis. Porque, para além do cânone, há muito mais do que supõe o nosso relativo conhecimento...”²⁷.

Logo, ao pensar a gênese da escrita de autoria feminina como as escritas de si, ou seja, as escritas do espaço privado e íntimo, mundo das mulheres, que relegaram este sujeito à invisibilidade na historiografia literária, a crítica literária ginocêntrica proposta por Elaine Showalter, pautada na cultura feminina e que sugere um modelo cultural da escrita das mulheres, levando em consideração o seu *locus*, surge como alternativa para a legitimação da produção literária de autoria feminina, do discurso produzido pelas mulheres. Longe de produzir hierarquias, de universalizar essa “cultura feminina”, ou mesmo de tentar “encaixar” os escritos produzidos pelas mulheres no cânone, vem, sobretudo, questionar

²⁴ *Op. cit.*, p. 52.

²⁵ *Op. cit.*, p. 50.

²⁶ *Op. cit.*, p. 52.

²⁷ Elódia Xavier, “Para além do cânone”, in Christina Ramalho (Org.), *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*, Rio de Janeiro, Elo, 1999, p. 21.

e procurar compreender a invisibilidade da mulher produzida pelo discurso masculino.

Assim, a proposta da ginocrítica defendida por Elaine Showalter contribui tanto na reflexão sobre a totalidade das produções e as interrelações da literatura produzida pelas mulheres, como para pensar, dentro da literatura, o lugar das escritas de si femininas. Ou seja, a legitimação dos discursos femininos, enquanto parte de uma cultura da mulher, e a legitimação dos gêneros produzidos pelas mulheres, como parte também desta mesma cultura.

Cora Coralina e a modernidade estética: a poesia dos becos de Goiás

NATÁLIA PEDRONI CARMINATTI

Doutoranda – UNESP/Araraquara, SP, Brasil

Introdução

Ressalva

Este livro foi escrito
por uma mulher
que na tarde da Vida
recria e poetiza sua própria
Vida.

Este livro foi escrito
por uma mulher
que fez a escalada da
Montanha da Vida
Removendo pedras
e plantando flores.

Este livro:
Versos... Não.

Poesia... Não.

Um modo diferente de contar velhas estórias.¹

O poema introdutório “Ressalva” é exemplar para a compreensão da poética de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas (1889-1985), Cora Coralina, visto que a escritora cuida de explicar ao leitor, já no prelúdio, o intuito de seu livro: “Este livro: / Versos... Não. / Poesia... Não./ Um modo diferente de contar velhas estórias.”² Os versos iniciais recriam seu fazer poético: aos setenta e seis anos de idade, teve seu primeiro livro publicado e somente próximo aos noventa anos é que Cora vivenciou o reconhecimento literário. Ora, foi graças a Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que a obra de Coralina fora lançada ao mercado nacional. Ainda que enfatize ao se declarar ser “uma mulher como outra qualquer”, tal afirmação nada mais é que um dos traços da personalidade da poetisa. Humilde e desinteressada da euforia do título de “grande escritora”, a goiana preocupou-se em edificar “a escalada da Montanha da Vida, removendo pedras e plantando flores”³. Dito isso, percebe-se que seu ideal de existência é cumprido pelo “dever de semear, semeando sempre, sem contar com os júbilos da colheita”⁴.

A escolha da autora goiana partiu do interessante diálogo estabelecido com a tradição moderna e com os princípios estéticos do movimento modernista, mesmo que a fortuna crítica coralineana condene sua filiação a qualquer outra escola literária. De acordo com Denófrio (2006), no estilo de Cora Coralina denotam-se ecos da estética de 22, no que diz respeito ao ritmo, à oralidade e ao espraio verbal. Sendo assim, Cora poetizou em uma linguagem simples e sugestiva, destituída das formalidades parnasianas. Nas palavras de José Mendonça Teles:

Não se sabe o que é mais admirável, nesta Cora que estreou na literatura, publicando seu primeiro livro, numa idade em que a maioria

¹ Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 20. ed., São Paulo, Global, 2001, pp. 26-27.

² Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 20. ed., São Paulo, Global, 2001, p. 26.

³ Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 20. ed., São Paulo, Global, 2001, p. 26.

⁴ Cora Coralina, *Vintém de cobre*, versão eletrônica, consultada em 25 de outubro de 2015, em <<https://books.google.com.br/books?isbn=8526015729>>.

dos escritores abandona sua pena: se a sua lírica singela, mas expressiva, ou se a forte personalidade, que agigantava a figura humana, apoiada em muletas. Transfigurada pelo fogo sagrado do verbo, incendiada pela emoção poética, Cora Coralina dava a impressão de ser uma força vital, uma explosão da natureza, quando erguia-se trêmula, mas segura, para dizer seus versos. Os auditórios silenciavam-se reverentes, quando ela aparteava sonolentas reuniões literárias, desafiando oradores, questionando conceitos morderrentos. [...] Franca, honesta até o limite da indelicadeza. Cora, muitas vezes deixava em constrangimento seus interlocutores. [...] Cora partiu. Ficou o mito.⁵

Cora partiu. Ficou o mito. Como símbolo da literatura brasileira, esta notável escritora deixou-nos versos fortes e eloquentes, representativos de sua vivência. As escolhas lexicais, a lírica singela, no entanto, significativa a tornaram uma autora digna de ser reverenciada no circuito literário brasileiro. Livre e receptiva, Cora não gozava de condições para impulsionar a distribuição de seus livros, vendendo-os a domicílio, “sem ajuda e sem esperança”. A despeito das adversidades enfrentadas, foi com a publicação da segunda edição do volume *Poemas dos Becos do Goiás e Estórias Mais*, em 1978, realizada pela Universidade Federal do Goiás que Drummond conheceu Cora. O arranque fora dado e Cora Coralina, naquela era de experimentalismo, experimentou, no sentido lato do vocábulo, a arte de produzir versos.

POEMAS DOS BECOS DE GOIÁS E ESTÓRIAS MAIS

Todas as vidas

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau olhado, acorada ao pé do borralho,
olhando para o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...

⁵ José Mendonça Teles, *No santuário de Cora Coralina*, 2. ed., Goiania, Kelps, 2001, pp. 44-45 e 91.

Ogum. Orixá.

macumba, ferreiro.

Ogã, pai-de-santo...

Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho,
seu cheiro gostoso
d'água e sabão.
Rodilhada de pano.
Trouxa de roupa,
pedra de anil.
Sua coroa verde de são-caetano.

Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Panela de barro.
Taipa de lenha.
Cozinha antiga
toda pretinha.
Bem cacheada de picumã.
Pedra pontuda.
Cumbuco de coco.
Pisando alho-sal.

Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos,
de casca-grossa,
de chinelinha,
e filharada.

Vive dentro de mim
a mulher roceira.
Enxerto da terra,
meio casmurra.
Trabalhadeira.

Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos.
Seus vinte netos.

Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada,
Fingindo alegre seu triste fado.

Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida –
a vida mera das obscuras.⁶

O poema “Todas as vidas” abre a primeira parte da obra *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (1965), refletindo o panorama histórico e cultural da cidade de Goiás. O próprio título já nos transporta à assertiva de Theodor Adorno, em *Palestra sobre lírica e sociedade* (1957): “o mergulho no individuado [que] eleva o poema lírico ao universal”⁷. “Todas as vidas” nada mais é que o retrato de todas as vidas que se situam na mesma condição que a da poetisa goiana. Se formos mais abrangentes, “Todas as vidas” é a imagem do ser em sua totalidade.

É evidente o caráter autobiográfico do texto, afinal Cora descreve-se à medida que vai compondo os versos: “é a cabocla velha de mau-olhado”, “a lavadeira do Rio Vermelho”, “a mulher cozinheira”, “a mulher do povo”, “a mulher roceira” e a “mulher da vida”. A universalidade do poema é comprovada por seu alcance lexical: as mulheres goianas são descritas por esse Eu. Isto quer dizer que a individualidade é a intersecção dessa multiplicidade de “Eus”, ou seja, de todas essas mulheres. Por isso, confirma-se

⁶ Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 20. ed., São Paulo, Global, 2001, pp. 28-29.

⁷ Theodor W. Adorno, *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida, São Paulo, 34, 2003, pp. 65-89.

a importância cultural dos versos de Cora, basta ver a primeira estrofe em que a escritora enaltece a figura da cabocla velha, benzedeira. As crenças populares: Ogum, Orixá, Macumba, terreiro, Ogã, pai-de-santo são as forças superiores que ajudam os homens a se libertarem de suas crises existenciais. São mitos, a própria Coralina é um mito. E a literatura é veículo propício de veiculação dos mitos.

Estrofes irregulares, algumas com doze versos, outras oitavas e, ainda, sextilhas, versos não metrificados e não rimados conferem ao poema a coloquialidade da linguagem falada. Frases curtas, muitas vezes, sistematizadas por orações coordenadas que garantem a sua fluidez e o aproximam, conforme foi dito anteriormente, aos princípios estéticos pretendidos pelo movimento Modernista. O paralelismo, uma das principais características estruturais da lírica galego-portuguesa, é retomado por Cora Coralina em sete estrofes: de sete estrofes que constituem o poema, seis delas iniciam pelo paralelismo “Vive dentro de mim”.

Sendo assim, Cora constrói o texto, focalizando as diferentes posições ocupadas pelas mulheres, exaltando, sobretudo, aquelas marginalizadas. Até a “mulher da vida” lhe serve de instrumento poético. Aqui, realiza-se a opulência da escritora: temáticas banais elevadas à superioridade dos temas clássicos e pessoas excluídas socialmente ganham relevância em sua tessitura poética. Ademais, a cada estrofe “o conteúdo imagético sobrepõe-se à linearidade de uma sequência lógica referencial (“Pimenta e cebola. / Quitute bem-feito. / Panela de barro. / Taipa de lenha”).”⁸

Faz-se necessário destacar ainda que na primeira e na sexta estrofes do poema, a goiana utiliza os três pontos, cabendo ao leitor decifrar essa suspensão do pensamento. Por se tratar de estrofes que dizem respeito, a primeira às crenças populares e a sexta à “mulher da vida”, Cora deixa subentendida sua subjetividade. São teses bastante carregadas e portadoras de valores condenados por muitos. As crendices, por fazerem parte da cultura de uma nação, com o advento da modernidade, às vezes, não eram bem vistas e a prostituta, por sua condição social, é relegada à parte desprezível da sociedade. Pensando nisso, a poetisa, por intermédio dos três pontos, joga o texto ao leitor, incumbindo-o de decifrar seus juízos.

⁸ Lucas Martins Gama Khalil, “O universal e a heterogeneidade no poema ‘Todas as vidas’ e Cora Coralina”, *Caderno de Pesquisa Graduação em Letras*, vol. 1, n.º. 1, jan-jun, 2011, pp. 118-122.

Os adjetivos manipulados por Cora a fim de classificar “a mulher do povo” e a “mulher roceira” enfatizam a esfera social em que se enquadrava. Malgrado o aspecto rude da mulher descrita, que por conta dos traços autobiográficos do texto, nós sabemos que são da própria poetisa, esses adjetivos apresentam um alcance universal: são todas as mulheres enquanto proletárias, linguarudas, trabalhadeiras e madrugadeiras. O poema encerra-se como o fechamento de um ciclo: todas as vidas dentro de uma só vida. Isso tudo significa dizer que na poesia de Cora, a pluralidade desvela-se na unidade, ou melhor, é da unidade de uma mulher que construímos a imagem das plurais mulheres do Goiás. Cora cuidou em reviver uma memória coletiva, já que pela sua voz “cantavam todos os pássaros do mundo”.

Além de ser porta-voz dos marginalizados, Cora Coralina tratou de temas obscuros ou considerados pela crítica a-poéticos, aproximando-se dos temas recorrentes estudados a fio por Charles Baudelaire (1821-1827). Em *Les Fleurs du mal* (1857), o poeta francês capturou as vertiginosas transformações que transitavam por sua época, pintando as incessantes metamorfoses das atividades industriais que, pouco a pouco, substituíam o homem pela máquina, e da tecnologia que alterava a antiga percepção do mundo. De maneira semelhante, o fez Coralina na cidade de Goiás: como em Baudelaire, em que os títulos já eram indicativos das imagens desenhadas nos versos, Cora no poema, “Minha cidade”, versou sobre a miséria e a sujeira. Vamos a ele:

Minha Cidade

Goiás, minha cidade...
Eu sou aquela amorosa
de tuas ruas estreitas,
curtas,
indecisas,
entrando,
saindo
uma das outras.
Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa.
Eu sou Aninha.

Eu sou aquela mulher
Que ficou velha,
Esquecida,

Nos teus larguinhos e nos teus becos tristes,
Contando estórias,
Fazendo adivinhação.
Cantando teu passado.
Catando teu futuro.
Eu vivo nas tuas igrejas
e sobrados
e telhados
e paredes.

Eu sou aquele teu velho muro
verde de avencas
onde se debruça
um antigo jasmineiro,
cheiroso
na ruinha pobre e suja.
Eu sou estas casas
encostadas
cochichando umas com as outras.
Eu sou a ramada,
Dessas árvores,
Sem nome e sem valia,
Sem flores e sem frutos,
De que gostam
A gente cansada e os pássaros vadios.

Eu sou o caule
Dessas trepadeiras sem classe,
Nascidas na frincha das pedras:
Bravias.
Renitentes.
Indomáveis.
Cortadas.
Maltratadas.
Pisadas.
E renascendo.

Eu sou a dureza desses morros,
revestidos,
enflorados,
lascados a machado,
lanhados, lacerados.
Queimados pelo fogo.
Pastados.
Calcinados
E renascidos.
Minha vida,
meus sentidos,
minha estética,
todas as virações,
de minha sensibilidade de mulher,
têm, aqui, suas raízes.

Eu sou a menina feia
da ponte da Lapa.
Eu sou Aninha.

Grande herdeira da lírica moderna, Coralina soube bem como Baudelaire falar do lado *gauche*, errante da vida e para tanto escolheu, e não foi ao acaso, as deformações da cidade de Goiás, no início do século XX. À medida que lemos seus versos, as imagens da pequena cidade, destituída de tecnologia e modernização, configuram-se em nossa imaginação. Poesia e imagem articulam-se sincronicamente, pois a poeticidade de “Minha Cidade” é efetivada pela harmonia estabelecida entre seus versos. A cidade de Goiás arquiteta sua identidade por meio dos adjetivos que caracterizam as ruas do município: “estreitas”, “curtas”, “indecisas”. Outrossim, tais adjetivos, ao traçarem a individualidade do lugar, simbolizam a própria Cora, buscando abrigo no aconchego de suas origens.

No que tange às particularidades formais da poesia, constata-se, novamente, a presença da estrutura paralelística, uma vez que todas as estrofes introduzem-se pela forma “Eu sou”. A utilização do pronome pessoal em primeira pessoa reforça o reconhecimento de Cora com a cidade de Goiás, ambas estão em profunda identificação. Na primeira estrofe, a goiana nos mostra quem ela é: “Eu sou aquela menina feia da ponte da

Lapa". / "Eu sou Aninha"⁹. Colocando-se como a "menina feia da Lapa", adianta alguns aspectos próprios do lugar. O retrato do lugar é confeccionado a partir de expressões paradoxais: "Eu sou aquele teu velho muro / verde de avencas / onde se debruça / **um antigo jasmineiro, / cheiroso / na ruinha pobre e suja**"¹⁰.

A motivação fundamental de Cora era resgatar as memórias obscuras das vidas que habitavam os "becos tristes". As repetições ressaltam a natureza hiperbólica de seus versos e as rimas acentuam a pobreza da população: "Eu sou a ramada / dessas árvores, / sem nome e sem valia, / sem flores e sem frutos."¹¹. Outra vez denota-se a identificação sujeito/cidade, posto que a cidade do Goiás perdera o prestígio com a decadência das atividades de mineração e a população goiana vivia em péssimas condições. A anáfora, repetição de uma mesma palavra no início dos versos, nesse caso, da preposição *sem*, reforça a ideia de exclusão social. Não eram só as árvores que não possuíam identidade, eram todos aqueles "sem nome", marginalizados e oprimidos, socialmente.

Rimas graves e a assonância da vogal *a* na estrofe: "Eu sou o caule / dessas trepadeiras sem classe, / nascidas na frincha das pedras: / Bravias. / Renitentes. / Indomáveis. / Cortadas. / Maltratadas. / Pisadas. / E renascendo"¹², descrevem a paisagem arruinada da cidade após o esgotamento do ouro na cidade de Goiás, no século XIX. O esfacelamento é físico, no que diz respeito à cidade, e moral, no que concerne ao eu lírico. Todavia, é com resistência que há um novo florescimento do meio e do Eu.

O desfecho desse poema é, como em "Todas as vidas", um fechamento de ciclo:

Eu sou a dureza desses morros, / revestidos, / enflorados, / lascados
a machado, / lanhados, / lacerados. / Queimados pelo fogo. / Pas-
tados. / Calcinados / e renascidos. / Minha vida, / meus sentidos,

⁹ Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 20. ed., São Paulo, Global, 2001, p. 34.

¹⁰ Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 20. ed., São Paulo, Global, 2001, p. 34, grifo nosso.

¹¹ Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 20. ed., São Paulo, Global, 2001, p. 35.

¹² Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 20. ed., São Paulo, Global, 2001, p. 35.

/ minha estética, / todas as vibrações / de minha sensibilidade de
mulher, / têm, aqui, suas raízes.¹³

Nessa penúltima estrofe, a poetisa mistura-se à cidade: ela tem a dureza dos morros, a despeito da sensibilidade feminina. Confirma-se, portanto, a importância de sua terra natal à formação de sua identidade, pois toda sua vida, sua estética, ou seja, sua condição de mulher refletem suas raízes. O passado lhe é indispensável à construção do presente: afinal, “cantando teu passado”, ela cantará o futuro.

A breve leitura destes dois poemas nos transporta ao universo poético de Coralina. A despeito da temática cotidiana, a poetisa consegue emocionar, vivamente, seu leitor. A simplicidade do vocabulário não inferioriza seu fazer poético, já que o Belo emana dos becos do Goiás e da saudação às mulheres, enaltecendo, assim, a condição feminina. Um Eu em muitas, Cora soube valorizar os excluídos, convertendo-se, como eles, em matéria de sua poesia. Símbolo do Goiás, os escritos da poetisa tornaram-se um patrimônio para a Literatura Brasileira.

¹³ Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, 20. ed., São Paulo, Global, 2001, p. 36.

Dinheiro, amor e desejo: Ana Plácido e alguns mais

PAULO MOTTA OLIVEIRA
USP/CNPq

Em 1862, um ano antes de ser publicado o *Luz coada por ferros* de Ana Plácido, dos dois lados do Atlântico os principais romancistas em língua portuguesa de então, José de Alencar e Camilo Castelo Branco, revisitariam *A dama das camélias* de Dumas Filho, lançado quatorze anos antes. O primeiro, voltando a um tema que já explorara na proibida peça *As asas de um anjo*, lançaria *Lucíola*. O segundo publicaria *Coração, cabeça e estômago*. Neste livro existe um episódio, “A mulher que o mundo despreza”, que estabelece um diálogo explícito com a obra do autor francês.

Nosso objetivo é o de comparar estas quatro obras, o que nos possibilitará melhor compreender alguns aspectos da representação da mulher no único livro que Ana Plácido lançou com o seu nome.

No primeiro capítulo de *A dama das camélias* o narrador faz uma observação: “En effet, quoi de plus triste à voir que la vieillesse du vice, surtout chez la femme? Elle ne renferme aucune dignité et n’inspire aucun intérêt”.

Aqui, quando poderíamos esperar uma conclusão moralizante, será bem outro o ponto de vista apresentado: “Ce repentir éternel, non pas

de la mauvaise route suivie, mais des calculs mal faits et de l'argent mal employé, est une des plus attristantes choses que l'on puisse entendre.”¹

De Dumas Filho, passemos ao autor português. Em um artigo publicado em livro em homenagem a Jacinto do Prado Coelho, Alexandre Cabral considera que “Camilo foi, por vontade própria, um repórter do seu tempo”². No mesmo texto, pondera:

Sem dúvida que sobressaem [na obra de Camilo] dois vectores (...) imbricados um no outro, tão indissociavelmente que formam um todo: os conflitos, *invariavelmente*, resultam de disputas de fortunas (o deus Dinheiro); os enredos, *invariavelmente*, têm a marca da passionalidade (o deus Cupido).³

Por sua vez, já sobre Alencar, Valéria de Marco em seu incontornável *O império da cortesã*, afirma:

No painel alencariano, os romances urbanos chamam a atenção do leitor porque não só iluminam o cotidiano da capital do império, mas sobretudo porque apresentam um traço comum que os diferencia dos demais: a presença do dinheiro como mediador das relações entre os personagens, como elemento de conflito que deve ser contornado para chegar à realização de um sonho romântico ou à desilusão perante o caráter implacável dessa ordem social metálica.⁴

O dinheiro: fonte de remorso da cortesã de Dumas Filho, um pilar do mundo camiliano e um entrave nos romances urbanos de Alencar. Também na obra de Ana, o veremos, ele ocupa um papel importante. É ele o mesmo dinheiro que transformava o mundo, “Os deuses e os reis do passado eram

¹ Alexandre Dumas Fils, *La dame aux camélias*, Paris, Calmann-Lévy, 1951, p. 26.

“Na verdade, o que pode haver de mais triste do que a velhice do vício, principalmente no caso da mulher? Não lhe resta dignidade alguma, nem inspira mais interesse. Esse remorso eterno, não pelo mau caminho escolhido, mas pelos cálculos mal-feitos, pelo dinheiro mal empregado, é uma das coisas mais tristes de que se pode ter notícia.” Alexandre Dumas Filho, *A dama das camélias*, Rio de Janeiro, Ediouro, s.d, p. 18.

² Alexandre Cabral, “O «brasileiro» na novelística camiliana – delineamento para um estudo”, In David Mourão-Ferreira *et alii*, *Afecto às letras*, Lisboa, IN-CM, 1984, p. 25.

³ Alexandre Cabral, “O «brasileiro» na novelística camiliana – delineamento para um estudo”, In David Mourão-Ferreira *et alii*, *Afecto às letras*, Lisboa, IN-CM, 1984, p. 24.

⁴ Valéria de Marco, *O império da cortesã*, São Paulo, Martins Fontes, 1986, p. 72.

impotentes diante dos homens de negócios e das máquinas a vapor do presente”⁵, como notou Hobsbawm. É o mesmo dinheiro, mas apresenta, para os quatro escritores, o mesmo papel? Voltemos, de início, a Camilo.

No irônico prefácio que escreve para a quinta edição de *Amor de Perdição*, o autor afirma:

Faz-me tristeza pensar que eu floresci nesta futilidade da novela quando as dores da alma podiam ser descritas sem grande desaire da gramática e da decência. Usava-se então a retórica de preferência ao calão. O escritor antepunha a frequência de Quintiliano à do “Colete Encarnado”. A gente imaginava que os alcouces não abriam gabinetes de leitura e artes correlativas. Ai! quem me dera ter antes desabrochado hoje com os punhos arregaçados para espremer o pus de muitas escrófulas à face do leitor! Naquele tempo, enflorava-se a pústula; agora, a carne com vareja pendura-se na escápula e vende-se bem, porque muita gente não desgosta de se narcisar num espelho fiel.⁶

Sim, é verdade. Naquele tempo, os anos 60, época de *Coração, cabeça e estômago* e da supremacia de Camilo nas letras portuguesas e de Alencar nas brasileiras, *enflorava-se a pústula*. Mas o leitor atento pode achar, por debaixo das flores, *a carne com vareja*. O amor na ficção camiliana, quando existe, está de tal forma relacionado com o mundo econômico, que não é difícil perceber que é principalmente este, e não aquele, o sangue que faz pulsar o coração dos homens. Assim, o verme do dinheiro cava túneis mesmo em insuspeitos terrenos. Um bom exemplo disso são os dois amores que Camilo publica nesse período: o *de perdição*, lançado em 1862, e o *de salvação*, cuja primeira edição é de 1864. Gostaria de aqui retomar o segundo destes.

No confronto, nele descrito, entre Teodora e Mafalda, entre o anjo que perde e o que salva, como o próprio protagonista a elas se refere, o dinheiro possui um papel não desprezível. Não podemos esquecer que a primeira é, como todas as bem sucedidas mulheres fatais, aquela que faz com que Afonso vá dissipando, com muito luxo e muito prazer, toda a

⁵ Eric J. Hobsbawm, *A Era das Revoluções (1789-1848)*, São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 69.

⁶ Camilo Castelo Branco, *Obras Completas*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1984, pp. 381-382.

sua fortuna. Essa alegre cigarra, diferentemente da fábula, poderá bater suas asas antes que o inverno chegue. Já Mafalda, cuidadosa formiga, irá comprando e acumulando, uma a uma, todas as propriedades vendidas por seu primo. Até que, num lance final, vence, com a encenação de um aparente desejo de se afastar do mundo, os últimos escrúpulos de um homem que não tinha outra saída. Casa-se com Afonso, prende-o na teia que pacientemente teceu, mas o que adquire não é exatamente o que desejou. Fica, poderíamos dizer, apenas com o bagaço abandonado por essa outra mulher que some de nossas vistas. Por sinal é sintomático que essas duas mulheres sejam definidas pelo narrador por um outro critério de valores. Se, no início do livro considera Mafalda “simples, modesta, e, logo à primeira vista, imprópria de novela”⁷, no final afirma que Teodora é digna de ser transformada em personagem, ao que acrescenta, falando com Afonso: “Palmira há de ter um livro, ou eu não escrevo mais nenhum depois do teu...”⁸.

Certamente poderíamos aqui estabelecer relações entre Mafalda e Aurélia, essas duas mulheres que, de diferentes formas, compram os seus maridos, realizando aquilo que a rica Eugênia Grandet não quis ou não soube fazer. Mas a isso iremos mais tarde. Gostaria de agora, no quadro que traçamos sobre Camilo, refletir sobre “A mulher que o mundo despreza”.

Silvestre, o protagonista de *Coração, cabeça e estômago*, encontra Marcolina no Cais do Sodré. Aqui não se trata do luxo e do glamour dos grandes salões, dos ricos camarotes, mas de crua prostituição, em que o corpo é vendido para suprir as necessidades mais básicas. Será ela que, instigada por Silvestre, contará a sua história: o pai havia morrido quando ela nasceu e, um ano depois, a sua mãe se casou com um empregado público, de poucas posses. Aos dez anos verá desmoronar, juntamente com as suas cinco meias irmãs, mesmo a vida de indigência e fome que então levava. O padrasto, “por causa de uma revolução, foi demitido (...) e, obrigado pela penúria, fez um roubo, (...) esteve preso alguns meses” e depois desapareceu. A mãe, para sobreviver, acaba por vendê-la

⁷ Camilo Castelo Branco, *Obras Completas*, Vol. IV, Porto, Lello & Irmão, 1985, p. 636.

⁸ Camilo Castelo Branco, *Obras Completas*, Vol. IV, Porto, Lello & Irmão, 1985, p. 737.

a um barão, após já ter encaminhado uma outra filha mais nova para a prostituição. Marcolina só cede a seu amante pois percebe que não tem saída. Entre os vários incidentes que então ocorrem, que vão de ricos presentes a censuras, um tem importância central. Marcolina se apaixona pelo guarda-livros do barão, Augusto. Paixão platônica, mas percebida pelo amante, tem como único resultado a demissão do rapaz e um tapa que ela leva do barão. Depois, num quase presente de desculpas, com ela vai viajar para Paris e Londres, e acaba por morrer em Baden-Baden. Aconselhada, Marcolina junta todas as joias e demais objetos que ganhara, e com isso consegue formar um pecúlio pequeno, mas mais que suficiente para as suas necessidades e a de suas meias irmãs. Passa a morar em uma casa simples, levando uma vida modesta. Se nada mais lhe houvesse ocorrido, provavelmente terminaria a vida considerada como uma mulher honrada, como ocorreu, no mesmo livro, com várias outras personagens de vidas tão ou mais *atribuladas* que a dela.

É nesse momento, porém, que ela, para utilizarmos o citado trecho de Dumas Filho, não saberá empregar bem o seu dinheiro. Reencontra Augusto, então estudante de medicina, e este lhe propõe casamento. Marcolina, como afirma, apesar de não mais amá-lo, “em minha alma antevia a felicidade de ter um marido, que nunca havia de pedir contas de meu passado”⁹. O que supunha ser a redenção final mostra-se, porém, apenas um cálculo mal feito: após o casamento, o marido, em dois anos, consome toda a parca fortuna de sua mulher, e desaparece. Marcolina, para manter suas meias irmãs, não encontra outra saída além da prostituição. Silvestre, encantado pela *pureza* da mulher, a leva consigo para o campo, onde pouco depois ela morre.

O erro de Marcolina foi o de não ter percebido que com seu pequeno pecúlio ela *já era* uma mulher *que o mundo respeitava* – título de um dos capítulos, se assim o podemos chamar, da primeira parte do livro de Camilo, “Coração”. Erro econômico, que nenhuma relação possui com a moralidade ou imoralidade de seus atos. Não é esse um critério de valor para Portugal, país já de certa forma imerso no mundo do capital, como é implacavelmente descrito em *Coração, cabeça e estômago*.

⁹ Camilo Castelo Branco, *Obras Completas*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1984, p. 799.

Já é tempo de irmos a Alencar e sua *Lucíola*. A primeira coisa que me impressionou, ao mais uma vez reler este livro, após ter feito o mesmo com os de Dumas Filho e de Camilo, foi o enredo totalmente centrado em alguns poucos personagens: Lúcia e sua irmã, Paulo, Sá, Rochinha e alguns poucos mais. É também notável a quase total ausência de vida social e econômica. Paulo trabalha – ou passa a trabalhar já quase no fim do livro – mas, para além dos problemas morais que enfrenta por não poder manter uma cortesia, não o vemos com verdadeiros dilemas financeiros. Um bom exemplo desse tipo de dilema pode ser encontrado em um outro livro de Camilo a que já me referi, *Amor de perdição*. Nele, por exemplo, o protagonista não tem dinheiro, quando pretende fugir com sua amada¹⁰ e, quando for preso, será apenas graças à bondade de Mariana e de seu pai que poderá se manter na cadeia. Já em *Lucíola*, da situação financeira dos personagens, apenas sabemos que Sá gozava de uma *folgada abastança*, mas gostaria de ser milionário. Os outros possuem fortunas que a pena do ficcionista não explica. A própria Lúcia, se inicia a sua carreira de cortesã quase sem consciência disso, em troca de umas poucas moedas, durante toda a narrativa é rica, e pode mesmo, como sabemos, resolver mudar de vida: “Examinei os papéis que Lúcia me dera”, afirmará Paulo, “representavam um valor de mais de cinquenta contos de réis, dez no prédio, o resto em dinheiro.”¹¹

Nesse universo evanescente, sem uma verdadeira ancoragem material, os dilemas podem mudar de foco. Aqui o *erro* não é, como para Dumas Filho e para Camilo, um erro econômico. O erro é *moral*. A cisão de Lúcia

¹⁰ Não resistimos a citar aqui o trecho em que o narrador tece comentários sobre esta *falta de dinheiro*:

“Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia. O estilo vai de má vontade para coisas raras. Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões (...) Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro, um momento depois que escreveu à mulher estremecida uma carta como aquela de Simão Botelho. (...)”

Pois eu já lhes fiz saber, leitores, pela boca de mestre João, que o filho do corregedor não tinha dinheiro. Agora lhes digo que era em dinheiro que ele cismava, quando Mariana lhe trouxe o caldo rejeitado.” (Camilo Castelo Branco, *Obras Completas*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1984, pp. 448-449).

¹¹ José de Alencar, *Lucíola*, São Paulo, Ler, 1938, p. 219.

em duas, a impura cortesã, que usa este nome de batismo, e a recatada Maria da Glória, a quem qualquer contato mais íntimo com Paulo chega a ser repugnante, é apenas a melhor e mais evidente manifestação dos dilemas fundamentalmente morais que esse livro encerra. A simbólica fala de Lúcia, quando pede a Paulo que não mais atire pedras em um tanque, é paradigmática:

– Não! Coitadinha! Tenha pena dela! [...] Oh! Como deve sofrer! balbuciou ela mostrando-me com a mão trêmula a água que se tol-dava e enegrecia.

– Que é isto? Em que estás pensando, Lúcia? [...]

– Uma loucura!... Não sei como me veio semelhante ideia! Vendo esta água tão clara toldar-se de repente, pareceu-me que via minha alma; e acreditei que ela sofria, como eu quando os sentidos perturbam a doce serenidade de minha vida. [...] A lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida!¹²

Corpo e alma, lama e água, negridão e pureza. Nesse mundo dicotômico, de claros e escuros, sem espaço para o cinza, o destino de Lúcia não poderia ser outro senão a morte: a sua pureza exige a negação de seu corpo, não pode, assim, nem mesmo ser esposa. Resta-lhe só, como a Luísa de *Primo Basílio*, deixar-se morrer.

Poderíamos atribuir as características desse livro a um inescapável idealismo e moralismo de Alencar, e concluirmos afirmando a modernidade de Camilo, e o anacronismo do autor de *Lucíola*. Mas isso seria, julgo, um equívoco. Não me parece que o problema se resolva de forma tão simples.

Gostaria de aqui retomar a breve aproximação que fiz entre a Mafalda de *Amor de salvação* e a Aurélia de *Senhora*. A segunda, todos sabemos como comprou Seixas, e todos, creio, também lembramos das clássicas análises que do livro fizeram Antonio Candido, mostrando as relações entre o enredo e as várias etapas de uma transação econômica¹³, e Roberto Schwarz¹⁴, apontando para o descompasso entre o enredo central, de inspiração claramente capitalista e europeia, e os demais enredos, situados

¹² José de Alencar, *Lucíola*, São Paulo, Ler, 1938, pp. 198-199.

¹³ Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Ed. Nacional, 1980, pp. 5-6.

¹⁴ Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1981.

no mundo do favor. Se Aurélia explicita a transação que está a realizar, Mafalda, como já afirmei, compra seu primo de uma forma mais dissimulada: ao acumular os bens que ele vende para manter uma vida de luxo com sua amante, pôde, no fim, apresentar-se com a aura de *anjo salvador*, recobrando com aparente moralidade uma ação que, concretamente, só se realiza pois se assenta nos dois pilares que movem o mundo camiliano – o desejo e o dinheiro. Novamente parece que esbarramos no mesmo dilema: a distância entre o mundo materialista de Camilo e o mundo *moral* de Alencar.

O dinheiro não parece ter a mesma função para Camilo e Alencar. O primeiro constrói o seu enredo em um país que faz parte do mundo em que o capital domina, enquanto que para o segundo o dinheiro não é um verdadeiro problema: o problema é muito mais de ordem moral, como o foram para Aurélia e principalmente para Lúcia.

Acho que quem pode dar pistas para entendermos a posição de Alencar é Roberto Schwarz. Não seria a ficção deste autor resultado de um país em que as ideias estavam *fora do lugar*, em que, de fato, não existia uma sociedade efetivamente capitalista, como ela já fora implantada na Europa, mas sim um simulacro, em que as ideologias eram ainda mais irreais? O valor da *moralidade* nos livros de Alencar não residia na função que ela tem em um mundo regulado pelo *favor*?

Se aceitarmos essas hipóteses, talvez possamos pensar *Lucíola* de uma forma bem diversa. Lúcia talvez não seja apenas uma cortesã. Ela é também uma das únicas personagens do livro que não pertence de forma nenhuma à classe dominante. De fato, ela não poderia ser a esposa de Paulo. Parece-me que podemos supor que Alencar estaria a descrever, através da hipervalorização da moralidade, um mundo em que os valores *modernos*, capitalistas, simplesmente não funcionam, pois não têm um substrato econômico e social que lhes permita funcionar. Naquela época, naquela sociedade, ainda era cedo, muito cedo, para as Capitus, estas, também, vítimas de uma classe que delas se descarta quando não são mais necessárias.

Dado este sumário painel sobre dois livros praticamente contemporâneos de *Luz coada por ferros* podemos, creio, melhor pensar sobre o livro

de Ana Plácido, centrando especial atenção ao maior conto lá publicado, “Adelina”. O conto assim se inicia:

O Porto é o éden aonde mais infloram os amores angélicos, cândidos, e infantis. Ninguém me desmentirá, creio. Aqui, não chegou ainda o contágio dessa peste maléfica que lavra já na capital, como em todas as capitais dos grandes reinos.

Se há aqui pecadora, empolgada nas garras satânicas de paixão menos pura, ai dela! Por que as pedradas chovem-lhe compactas, e a penitente nem tempo lhe dão de repetir uma história passada entre Jesus e os apedrejadores duma mulher, em Judeia.

Estamos pois na cidade da Virgem.¹⁵

A própria história recente da autora do livro, presa que havia sido para ser julgada por adultério, desdiria a hipótese aqui enunciada, história que o título do volume lembraria ao leitor. Mais relevante ainda da falsidade desse discurso é a enorme quantidade de *filhos naturais* – personagens, como sabemos, bastante presentes também nas narrativas camilianas – que aparecem nesse e nos demais contos.

Toda a introdução, que ocupa mais de uma página, segue esse tom. Vejamos como ela continua:

É nesta divina padroeira que as mães descansam o cuidado de guardar intatos dum desejo, ou pensamento equívoco, os corações virginais das filhas, muito além dos vinte e cinco anos, até que o marido predestinado lhes calque aos pés o gracioso e puro emblema da inocência.

Destes há algum, vetusto arrapazado, que, sob o patronato de Baquet ou Augusto de Mores [que em nota indica-se serem “Alfaiates notáveis do Porto”], deixa a esposa tristemente vendo-o em trajes domésticos na primeira tarde dessa celebrada lua – saudosa para tantos como amarga para outros – e à qual uma das nossas primeiras e elegantes penas chamou, entre muitas, lua de jalapa.¹⁶

Cria-se, no texto, um cenário que parece, implicitamente, mostrar que o amor puro é impossível, e que o casamento é, na maior parte das vezes, uma monstruosidade. A citação explícita ao *O que fazem mulheres* de

¹⁵ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 1.

¹⁶ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, pp. 1-2.

Camilo – através da referência ao termo *lua de jalapa* lá utilizado – livro em que os adultérios verdadeiros e imaginados se multiplicam, só vem a reforçar essa imagem de um mundo que não é nem angélico, nem cândido.

A introdução termina com um parágrafo em que a *autora* se dirige a suas *leitoras* e explicita a sua perspectiva, para as que ainda não a perceberam:

Vamos, porém, ao conto. As minhas galantes patrícias, investigadoras conscienciosas da moralidade das vidas e da moralidade dos romances, já estão franzindo o sobrecenho às aparentes ironias do exórdio. Não terão motivos para velar o rosto pudibundo. O seu pudor natural as vela.¹⁷

E quando vamos ao conto, percebemos de imediato que a sociedade portuense pouco tem de pura e casta. A protagonista, Adelina, que dá título ao conto, é “filha natural do coronel Borges da Silveira”¹⁸, como se ser filho natural fosse algo comum, e não gerasse problemas maiores, mesmo no caso das mulheres. Há, no texto, um descompasso entre o como o mundo deveria ser – ou como as galantes patrícias da narradora gostariam que ele fosse mostrado – e como ele efetivamente é. A narrativa vai, justamente, construir-se nesse jogo entre aparência e realidade. O mundo vai ser apresentado como o espaço do simulacro – espaço em que as almas mais puras estão fadadas ao fracasso. Todos os personagens, com exceção de Adelina e de sua tia – mas mesmo elas não se adequam a uma moralidade estrita –, são vis ou interesseiros, e se possuem alguma pureza, ela acaba por ser corrompida. Vejamos as linhas gerais do enredo, já que a obra de Ana Plácido é, até hoje, pouco conhecida.

O pai de Adelina a colocara num convento em Lisboa para ser educada. Quando este morre, ela tinha 18 anos, e escreve para uma tia, D. Suzana, que nunca tinha visto, pois seu pai dela se afastara devido a um “desgosto de família”¹⁹. A tia chamou-a para morar consigo, no Porto. Lá Adelina conhece Luiz, que aparenta amá-la, mas que estava, de fato, interessado na sua fortuna. A maior amiga de Adelina na cidade é Sophia, noiva há cinco anos de Alberto, que com ela não pudera ainda casar pois ambos

¹⁷ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 2.

¹⁸ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 8.

¹⁹ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 9.

não eram ricos, e ele precisava primeiro ter uma posição suficientemente estável para poder manter sua mãe e sua futura esposa.

Dois anos depois de seu casamento Adelina é infeliz, pois seu marido já não lhe dedica nenhuma atenção. Descobriremos, pouco depois, que ele era amante de Sophia. Um dia Alberto também o descobre, e sai de sua vida. A infeliz Adelina acaba por conhecer Henrique, que por ela se apaixona. Transformam-se em amantes, mas este, seis meses depois, não mais sente o amor que antes tivera, e dela se afasta. Neste momento um antigo amigo, Fernando, que sempre dela gostara, se declara, proferindo um discurso ardente. Citemos o que em seguida ocorre:

Adelina escutou [o discurso de Fernando] tremendo ao princípio; e depois agitada pelo fogo interior que a devorava, curvou-se um pouco, murmurando palavras sem nexos, sufocadas pelas ardentes carícias de Fernando. [...]

Enquanto estes acontecimentos se passavam em sua casa, Luiz de Albuquerque que tudo conhecia, fingia nada saber, senão por dignidade, por falta de brios, e completa estranheza dos atos de sua mulher. Todo entregue ao amor de Sophia, com quem despendia grande cabedal, sentia-se todos os dias mais apaixonado e preso, a cada novo capricho a que esta o acoorrentava.²⁰

A narrativa parece chegar, após inúmeras peripécias, a um ponto de equilíbrio. Adelina, enganada por seu primeiro amor e atual marido, que só estava interessado em sua fortuna, depois abandonada pelo primeiro amante, que a amou, mas que, volúvel, viu este amor desaparecer em seis meses, encontra Fernando que, o leitor o sabe, há muito a amava. Por seu turno Luiz está apaixonado por Sophia, feliz esta de ter roubado o marido de sua amiga, vingando-se, como é dito, da “superioridade física e moral”²¹ de Adelina, e provavelmente também da superioridade financeira que ela possuía, podendo agora viver, indiretamente, do dinheiro desta.

Este equilíbrio não durará muito tempo.

Um dia, D. Suzana, que havia se retirado do Porto depois do casamento de sua sobrinha, vai visitá-la. Conta-lhe sua história. Fora apaixonada por um homem que a havia abandonado quando ela estava

²⁰ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, pp. 53-54

²¹ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 42.

grávida, e havia ido para o Rio, onde casara “com uma mulher que lhe levava grandes bens”²². A tia acrescenta que “Há dois meses recebi uma carta do homem que tanto mal me causou”²³ e que ele, no leito de morte, resolveu perfilhar o filho que com ela teve, “deixando-lhe uma fortuna de milhões”²⁴. Impunha, porém, uma condição: “Exige que seu filho case com uma sobrinha de sua mulher, sem o que, não aparecem os papéis que o hão de reconhecer, e que estão na mão de um amigo”²⁵. A isto acrescenta que “no próximo pacote espero minha futura nora”²⁶. Após dizer que tem acompanhado os devaneios do coração de sua sobrinha, fala: “Teu primo, o meu filho, é Fernando”²⁷.

Adelina resolve que não tem como pedir que Fernando com ela continue, mas espera que o veja chorar pela separação. Não é bem isso o que acontece. Quando, quinze dias depois, o pacote chega, “Fernando [...] viu com bons olhos a simpática crioula de quinze anos, que vinha trazer-lhe as riquezas e o fausto que ele sempre cobiçara. A imagem de Adelina escureceu, para dar lugar a sonhos de ambiciosa grandeza”²⁸.

Por fim, o último golpe. Um dia em que Adelina e Luiz vão a casa de Sophia, aquela – que tinha liberdade para isso – entra no quarto desta, e a vê nos braços de um primo, Júlio.

A esta vista, Luiz que acompanhara de perto sua mulher, deu um grito furioso e lançou-se como um tigre entre os dois culpados. Increpou então Sophia de todos os crimes que lhe conhecia, fulminou-a com os nomes mais injuriosos, e saiu desnorreado, pela mesma porta que dois minutos antes dera saída a Júlio. As duas mulheres ficaram sós.²⁹

Adelina, que só neste momento descobre que a sua melhor amiga era a amante de seu marido, desiste.

²² Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 55.

²³ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 56.

²⁴ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 56.

²⁵ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 56.

²⁶ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 56.

²⁷ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 57.

²⁸ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 57.

²⁹ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, p. 58.

No dia seguinte Adelina desapareceu sem dizer a ninguém para onde ia. Veio a Lisboa bater à porta do convento onde fora educada, pedindo que a recolhessem, e lá agoniza, se ainda vive.

Mudou logo de nome, e proibiu que lhe falassem do passado, e do mundo que ela odiava.

Fernando vive feliz. A ambição satisfeita abafou-lhe todos os outros sentimentos. Luiz congratulou-se da fugida da esposa, e reconciliou-se com Sophia.

Desgraçada foi só ela, porque só ela tinha coração.³⁰

O leitor que souber ligar a introdução com o final do conto perceberá que o problema não é ela ter tido *coração*, mas sim não ter percebido como o mundo efetivamente funcionava. Criada em um convento, mostrou-se totalmente inábil no traquejo social, e só lhe sobrou a possibilidade de voltar para o convento, espaço *fora do mundo*, ao qual se recolhe esperando a sua morte.

Se pensarmos nas duas principais personagens femininas, Adelina e Sophia, podemos ir além. Numa curiosa simetria ambas têm três amores. Adelina é vítima dos homens, que por variados motivos, a abandonam. Sophia, de certa forma, sabe utilizar seus pretendentes, e possui uma postura muito mais prática. Se termina bem no fim do livro é porque soube trocar Alberto por Luiz, ser, não sabemos por quanto tempo, amante de Júlio e Luiz, e depois, também não sabemos como, retomar com este, que, com o desaparecimento de sua esposa, acabou por ficar com o dinheiro dela. Hábil, interesseira e mesmo capaz de satisfazer os seus desejos sexuais sem impedimentos morais, ela é o oposto da despreparada Adelina.

Lido sob esta perspectiva, o conto mostra-se interessante. Por detrás de amores malfadados e de discursos por vezes moralizantes, o que vemos é a descrição de um mundo cruel e interesseiro, que tem como únicos motores o desejo financeiro e o sexual. Um mundo que nos lembra bem mais o de Camilo que o de Alencar. Neste mundo não há espaço para Adelinas, Marcolinas e Lucíolas. Elas são as vítimas. As vitoriosas são as que, como Sophia, mesmo num espaço controlado pelos homens, conseguem se impor, pois sabem que o que regula o mundo, não é moral ou a bondade, é o dinheiro e o cálculo.

³⁰ Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, Lisboa, A. M. Pereira, 1863, pp. 59-60.

Marinetti x Valentine de Saint-Point: feminismos e futurismos

SILVANA VIEIRA DA SILVA
UNESP-FCLAr (Araraquara-Brasil)

A hoje esquecida Valentine de Saint-Point (1875-1953) ousou desafiar o misógino Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), autor do *Manifesto Futurista*¹ (1909) ao escrever o *Manifeste de la femme futuriste*², em 1912. Esse esquecimento é bastante sintomático, uma vez que, escreve Ilana Antici:

A questão de seu esquecimento se impõe igualmente na medida em que a problemática levantada por Valentine de Saint-Point continua atual, apesar do século “feminista” que nos separa de sua obra. É uma problemática dupla, a que o *Manifeste de la Femme futuriste* evoca, considerando, por um lado, o problema histórico da condição (de inferioridade) da mulher, e por outro, a difícil busca de uma expressão (literária) feminina. As duas questões ampliam a definição da identidade sexual e elementos que definem o gênero, palavra que não aparece de maneira explícita no texto mas que pode ser percebida em perspectiva.³

¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto Futurista*, Paris, 1909.

² Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, Paris, Mille et Une Nuits, 2005.

³ Ilana Antici, “Le Manifeste de la Femme futuriste de Valentine de Saint-Point: une étape dans la question des genres”, *Revue Silène* (versão eletrônica, consultada a 15 de outubro de 2015, em <http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_170.pdf>).

Valentine, um ano depois, em 1910, publica também o *Manifeste futuriste de la Luxure*, simultaneamente na França e na Itália, e que foi em seguida, traduzido em 23 línguas. O fato de haver lançado seus textos na Itália e na França mostra-se uma tentativa de atingir o mesmo público-alvo de Marinetti. O subtítulo do *Manifeste de la femme futuriste* define bem a que veio: *Réponse à F. T. Marinetti*. Além disso, Saint-Point escolhe como epígrafe o famoso trecho do manifesto italiano, que é o ponto 9 do manifesto de Marinetti e contra o qual Valentine se insurge:

Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées pour lesquelles on meurt et le mépris de la femme.⁴

Valentine de Saint-Point compara homens a/e mulheres no interior de seu texto polêmico ao mesmo tempo em que diz que “il est absurde de diviser l’humanité en femmes et en hommes”⁵. Para a escritora, homens e mulheres são, antes de mais nada, indivíduos. Assim, percebe-se que suas teorias nada têm de feministas: “Mais pas de Féminisme. Le Féminisme est une erreur politique. Le Féminisme est une erreur cérébrale de la femme, erreur que reconnaîtra son instinct”⁶. Marinetti, por sua vez, afirma em um pequeno manifesto intitulado *Contre l’amour et le parlementarisme*, de 1911: “Oui, nous méprisons la femme-réservoir d’amour, engin de volupté, la femme-poison, la femme-biblot tragique, la femme fragile, obsédante et fatale”⁷.

Mas quem é essa Valentine de Saint Point? Descendente do poeta francês Alphonse de Lamartine (1790-1869), amiga de Guillaume Apollinaire (1880-1918) e companheira de Ricciotto Canudo⁸ (1877-1923), escritor, filósofo, ativista das vanguardas (1877-1923), pintora, modelo do

⁴ *Op. cit.*, grifo nosso.

⁵ Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, Paris, Mille et Une Nuits, 2005.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Contre l’amour et le parlementarisme*, Paris, 1911.

⁸ **Ricciotto Canudo** (Gioia del Colle (Itália), 1877 – Paris, 10 de novembro de 1923) foi um teórico e crítico de cinema pertencente ao futurismo italiano. Estudou no “Istituto Tecnico Superiore de Bari”, onde se licenciou em física e depois línguas orientais e estudos bíblicos na Universidade de Florença.

escultor Auguste Rodin (1840-1917), uma “figura livre”, bailarina. Ela é admirada pelos meios artísticos parisienses, sobretudo pelos futuristas.

Além de seu *Manifeste de la femme Futuriste*, e do *Manifeste de la Luxure*, publicou *Amour et Luxure*, *Le Théâtre de la femme*, e uma conferência sobre *la Métachorie*, forma de dança que ela inventou, que é, na verdade, mais uma nova forma de expressão corporal próxima da dança contemporânea do que dos balés tradicionais da época. Baseando-se nos gregos, explica que o nome dessa nova expressão corporal indica além do coração, além da dança.

Valentine participa durante um certo tempo da aventura futurista e torna-se a primeira mulher futurista. Longe de criar barreiras, ela reflete sobre as relações entre as artes, vê a arte de forma global, com um espírito de “conquistadora”, como ela mesma escreve. Quanto ao título do manifesto, podemos perguntar por que a autora preferiu nomeá-lo “Manifesto da mulher futurista” ao invés de “Manifesto futurista da mulher”, o que poderia denotar a importância das ideias de Valentine em relação ao futuro da mulher, à mulher do futuro e menos destaque ao futurismo propriamente dito. O subtítulo, que remete diretamente ao texto de Marinetti, aponta, por sua vez, a uma posição defensiva de Valentine, e não de ataque, além de ligá-lo definitivamente ao texto do italiano.

Com seu marido, Ricciotto Canudo, um dos primeiros teóricos sobre o cinema, que ele chama de sétima arte, Valentine cultivava uma grande amizade por Guillaume Apollinaire⁹ e, mais ou menos conscientemente, desenvolvem, os três juntos, uma nova maneira de encarar a arte, pela simultaneidade.

Valentine aprecia muito a obra de Charles Baudelaire (1821-1867) e a ideia de uma língua encantatória, ou do símbolo como relação entre um universo sensível e um universo espiritual. Essas relações se evidenciam na mistura entre as artes, a literatura e a dança, por exemplo, que chamarão sua atenção.

De 1905 a 1914 – desde o aparecimento de sua primeira obra poética no início da guerra, que marca uma ruptura em seus ideais – Valentine tenta lançar-se ao mesmo tempo na aventura de escrever gêneros canô-

⁹ Guillaume Apollinaire (1880-1918) foi poeta e ativo incentivador das vanguardas. Teórico de várias correntes do início do século XX, circulava entre o meio intelectual da época com desenvoltura. Criador da palavra *surrealismo*.

nicos como o romance, e também de produzir novas formas artísticas, que misturam dança, teatro, declamação. O que a escritora pretende é dar realce aos papéis femininos no teatro à altura de seu talento. Essas iniciativas colocam Valentine em uma posição de desgaste em relação à imprensa, por exemplo, fazendo com que sua reputação de “experimentadora” seja ainda mais marcada. Ela organiza recepções em seu ateliê decorado por móveis góticos, tecidos orientais e uma grande sala de armas em Paris. Durante as recepções que promove, Valentine mostra suas coreografias, faz surgir suas reflexões, mas também quer chocar o burguês. Ela não admite a concepção de arte da burguesia da segunda metade do século XIX. A artista defende uma nova concepção de mulher, uma mulher ativa como ela mesma, seu melhor exemplo. Essa bela e sedutora mulher faz uma hora de esgrima por dia para preparar-se para a guerra, o que faz igualmente parte de seu próprio jogo de exibição cuidadosamente calculada. Valentine quer mostrar-se detentora de um papel de uma mulher independente, criativa, autossuficiente, tanto em sua vida privada como pública. Ela proclama uma nova arte de viver, baseada essencialmente no reconhecimento dos desejos e das aspirações da mulher.

A aventura futurista

Valentine é uma das primeiras artistas a receber os futuristas em seu ateliê na Rue de Tourville, em Paris. Considerada uma verdadeira “reine de Paris” entre 1910 e 1924, apelidada a “fille du Soleil” e a “Muse pourpre” pelo poeta italiano Gabriele D’Annunzio, conhece os primeiros futuristas por meio de seu companheiro Canudo e convida inicialmente os pintores Severini (1883-1966) e Boccioni (1882-1916), compatriotas de Canudo, antes de encontrar Marinetti na residência de seu editor Albert Messein. Não é espantoso que Valentine logo se misture a eles, pois têm o engajamento em comum, ou seja, uma completa renovação da arte. O Futurismo é, em poucas palavras, uma filosofia do comportamento que proclama o culto da energia. Todo esse contexto fascina Valentine de Saint-Point, e a atitude dos Futuristas, tanto quanto suas frases incen-

diárias, que se espalhavam por toda a parte, exercem na jovem poeta, em busca de novas experiências e de novos desafios, um grande encantamento.

A princípio, a misoginia dos Futuristas não abala Valentine, pois ela está convencida de que a natureza das mulheres ocidentais é má, e assim não se identifica com as mulheres citadas por Marinetti. Ela mesma lhe escreve:

Moi, femme que vous dépréciez tant, je suis d'accord avec vous Futuristes, sur bien des points. **Je suis aussi pour la guerre et les idées fortes qui tuent**, je hais la morale et le féminisme socialisants. [...] le problème, Marinetti, c'est que la société contraint les femmes à se transformer d'êtres supérieurs en personnages languissants et sentimentaux que je déteste autant que vous, tout comme je déteste ces rôles d'ouvrières anonymes que les féministes tiennent tant à promouvoir.¹⁰

Ela divide assim com os Futuristas o mesmo gosto pela provocação anarquista antiburguesa. Marinetti aprecia suas atitudes e propõe-lhe ser a primeira mulher futurista oficial. Dessa forma, ela é integrada ao grupo, e sua importância nos meios intelectuais e artísticos de Paris só cresce. Ela reforça sua “notoriedade” ao escrever o *Manifeste de la femme Futuriste* em 1912 e publicá-lo em 25 de março. Valentine declama-o na sala Gaveau, em Paris, lugar importante da música francesa, em 27 de junho, diante de importantes representantes do movimento de vanguarda, e evidentemente, diante do próprio Marinetti e depois, em Bruxelas, durante uma exposição de pintores futuristas. O texto seria uma espécie de pretexto para situar as mulheres no interior do Futurismo e chamar a atenção para o problema das mulheres. Ela lança folhetos que são publicados simultaneamente em Paris e em Milão, em 25 de março de 1912, fato que demonstra a vontade de Valentine de difundir suas ideias para além da França e também de utilizar o manifesto como veículo de suas propostas. O manifesto, inicialmente de uso político, estende-se às artes que são pensadas, naquele momento, como eventos políticos e sociais. Torna-se praticamente impossível pensar em vanguardas literárias e artísticas sem pensar em manifestos. Afirmo o filósofo Régis Debray que

¹⁰ Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, Paris, Mille et Une Nuits, 2005.

o manifesto teria sido o ponto culminante anunciador da “morte da arte”, já que, em sua base, ele teria o “máximo de palavras, com um mínimo de coisas”¹¹.

Além de Valentine, duas outras escritoras deram sua contribuição à definição de uma mulher do futuro e podem também ser consideradas porta-vozes de uma época: Rosa Rosà (pseudônimo de Edith von Haynau (Viena, 1884 – Roma, 1978, escritora e desenhista austríaca, naturalizada italiana), e Enif Angelini Robert (atriz e poeta, 1886–1974), protagonistas do debate sobre a mulher e autoras de duas obras bastante significativas, como assinala Contarini¹²: *Una donna con tre anime* e *Un ventre di donna*, respectivamente. Sem que façam referência uma à outra, as três têm propostas semelhantes sobre a nova identidade feminina. Não propõem a eliminação dos homens, antes de mais nada, recusam aquela mulher de sua época e pedem uma metamorfose dos dois sexos.

Esse manifesto é para Valentine um “ato viril”, já que os assuntos polêmicos são destinados aos homens, e assim, ela defende também uma concepção viril da mulher:

Pour redonner quelque virilité à nos races engourdies dans la féminité, il faut les entraîner à la virilité jusqu’ à la brutalité. Mais il faut imposer à tous, aux hommes et aux femmes, également faibles, un dogme nouveau d’énergie, pour aboutir à une période d’humanité supérieure.

Toute femme doit posséder, non seulement des vertus féminines, mais des qualités viriles, sans quoi elle est une femelle. L’homme qui n’a que la force mâle, sans l’intuition, n’est qu’une brute. Mais, dans la période de féminité dans laquelle nous vivons, seule l’exagération contraire est salutaire: **c’est la brute qu’il faut proposer pour modèle.**¹³

¹¹ Régis Debray, “Qu’est-ce qu’un manifeste littéraire?”, <<http://regisdebray.com/>>, (consultado a 10 de abril de 2011).

¹² Silvia Contarini, “La femme futuriste: mythes, modèles et représentations de la femme dans la littérature futuriste, 1909–1919”, *Nanterre*, Publidix-Presses Universitaires de Paris, n. 10, 2006, (versão eletrônica, consultada a 16 de outubro de 2015 em <<http://italies.revues.org/4267?lang=it>>).

¹³ Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, Paris, Mille et Une Nuits, 2005 (p. 9, grifos da autora).

É uma mulher guerreira e não ligada à ideia de amor que conta para Valentine, uma mulher que não reduz seu discurso às palavras de ordem feministas, mas uma mulher ao mesmo tempo viril, instintiva e heroica, ativa, dominadora, sem traços de passividade e submissão, buscada nas leituras dos filósofos Nietzsche, Bergson, Schopenhauer, Stirner, e Adler.

Valentine retira de suas leituras de Nietzsche a ideia que os seres humanos são os criadores de seus próprios valores: cada um deve compreender que é livre para escolher seus valores conforme seus interesses. Ela entende o verbo “ousar” no sentido nietzschiano: trata-se de privilegiar a afirmação da vida. O ser humano que consegue “ousar” e desenvolver seu potencial torna-se um Sobre-homem, que Valentine adapta para seu sexo: a Sobre-mulher.

Em seu *Manifeste*, uma passagem é bastante significativa sobre a ambição e a coragem da mulher guerreira:

Que les prochaines guerres suscitent des héroïnes comme cette magnifique Catherine Sforza¹⁴, qui, soutenant le siège de sa ville, voyant, des remparts, l'ennemi menacer la vie de son fils pour l'obliger elle-même à se rendre, montrant héroïquement son sexe, s'écria: "Tuez-le, j'ai encore le moule pour en faire d'autres!"¹⁵

Valentine confirma que Marinetti tem razão ao declarar que as mulheres devem ser desprezadas, pois não se trata de desprezar a essência ou a natureza feminina, mas de reconsiderar a mulher em um outro contexto que não o ocidental. Segundo a lógica de Valentine, o homem reprimira, até então, a virilidade feminina, e a autora exige igualdade na virilidade. Sob essa ótica, lemos dois pontos do manifesto de Marinetti que mencionam suas ideias em relação às mulheres e que vem, ao mesmo tempo, ao encontro das e de encontro às ideias de Saint-Point, se assim se pode dizer:

Nós queremos glorificar a guerra, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias por que se morre e

¹⁴ Caterina Sforza (1463 aprox. – 1509) pertence à célebre dinastia que reinou em Milão de 1450 a 1535. Depois do assassinato de seu marido, ela tenta fazer valer os direitos de seu filho Octaviano, mas tem que ceder a César Borgia.

¹⁵ Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, Paris, Mille et Une Nuits, 2005, p. 10.

o desprezo da mulher.

Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo o tipo e combater o moralismo, **o feminismo e todas as vilezas oportunistas ou utilitárias.**

Diz Francesca Brezzi¹⁶ que:

a voz das mulheres é assim ouvida na própria Valentine de Saint-Point, [...]; ela reproduz com força as posições de Marinetti, exibindo seu desprezo por uma humanidade medíocre, radicalizando a distinção entre sexo e sentimento e exaltando primeiramente figuras femininas como as Eríneas ou as Amazonas, em seguida a figura do andrógino. Contra o instinto maternal, em nome de uma recusa de qualquer forma de convenção e pela independência das mulheres, Valentine de Saint-Point, em seu “Manifeste futuriste de la Luxure”, expõe globalmente uma “alegria da posse e da dominação” e ela invoca uma crueldade masculina válida para os dois sexos, tendo como objetivo maior a negação da diferença e a recusa da função geradora da feminilidade. Há aí um tema que o segundo aspecto do futurismo, definido primeiramente como movimento de proposição, abandonará mais tarde em nome de um “futurismo da espécie” que exaltará o papel tradicional de Valentine de Saint-Point.

Em 1911, Marinetti lança um folheto, intitulado tanto *Mépris de la femme* como *Contre l'amour et le parlementarisme*, onde escreve, como já dissemos: “Oui, nous, méprisons la femme-réservoir d'amour, engin de volupté, la femme-poison, la femme-bibelot-tragique, la femme fragile, obsédante et fatale.”¹⁷

E a essas provocações, Valentine de Saint-Point, por sua vez, responde:

... au lieu de la mépriser, il faut s'adresser à elle [la femme]. C'est la plus féconde conquête qu'on puisse faire, c'est la plus enthousiaste, qui à son tour, multipliera les adeptes.

¹⁶ Francesca Brezzi, “Quand le futurisme est femme: Barbara des couleurs”, *Itinéraires*, n. 1. 2012, (versão eletrônica, consultada a 11 de fevereiro de 2015, em 12:43 (<<https://itinéraires.revues.org/1243>>)).

¹⁷ Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, Paris, Mille et Une Nuits, 2005, p. 71.

Mais pas de Féminisme. Le Féminisme est une erreur politique. Le Féminisme est une erreur cérébrale de la femme, erreur que reconnaîtra son instinct.

Il ne faut donner à la femme aucun des droits réclamés par des féministes. Les lui accorder n'amènerait aucun des désordres souhaités par les Futuristes, mais, au contraire, un excès d'ordre.¹⁸

Embora Marinetti demonstre seu desprezo em relação às mulheres, deve-se notar, como afirma Simona Cigliana, ao comentar a obra de Silvia Contarini, que a

propósito do “desprezo pela mulher” que ele havia advogado desde seu *Manifeste de Fondation*, a questão se coloca hoje de uma maneira mais complexa: mesmo que ele se considere “ultraviril”, o Futurismo representa na Itália, ao menos até os anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, o único movimento de vanguarda do qual as mulheres participam; do mesmo modo, as vozes femininas que se levantam para testemunhar suas próprias adesões aos propósitos marinettianos e para certificar suas atividades como artistas, escritoras e criadoras de polêmica são sobretudo numerosas e, às vezes, notáveis, Valentine de Saint-Point, Enif Robert, Irma Valeria, Rosa Rosà, Maria Ginanni, Magamal, Benedetta, Maria Goretti, escondidas atrás de seus nomes de escritoras, deram-nos poemas, contos, romances e contribuições teóricas que, mesmo desiguais no plano do sucesso estético, são interessantes e válidos, sobretudo se consideramos o quadro italiano e a presença das mulheres do meio literário da época.¹⁹

Na realidade, o homem futurista faz questão de ser visto e considerado como um homem que quer chocar, culturalmente misógino, aquele que faz a apologia da virilidade. Por outro lado, percebe-se que Valentine, na verdade, não era uma mulher essencialmente futurista, mas usava os mesmos meios que Marinetti para poder divulgar suas ideias. De uma certa forma, usou do prestígio do futurista italiano para impor sua maneira de pensar e assim, abrir os olhos de muitas mulheres, como uma

¹⁸ *Ibidem*, pp. 11-12, grifo da autora.

¹⁹ Silvia Contarini, “La femme futuriste: mythes, modèles et représentations de la femme dans la littérature futuriste, 1909-1919”, *Nanterre*, Publidix-Presses Universitaires de Paris, n. 10, 2006, (versão eletrônica, consultada a 15 de outubro de 2015 em <<http://italies.revues.org/4267?lang=it>>).

verdadeira feminista, embora não gostasse do título. Essa identificação, por assim dizer, com características masculinas, como a virilidade, e, ao mesmo tempo, a exaltação da mulher-mãe, e da problemática da maternidade, com aquela mulher do início do século XX. As mulheres citadas por Valentine ou são mitológicas, ou heroínas mortas, ou seja, mulheres inatingíveis ou que nunca existiram –

Les femmes, ce sont les Érynnies, les Amazones; les Sémiramis, les Jeanne-D'Arc, les Jeanne Hachette; les Judith et les Charlotte Corday; les Cléopâtre et les Messaline; les guerrières qui combattent plus féroceement que les mâles, les amantes qui incitent, les destructrices qui, brisant les plus faibles, aident à la sélection par l'orgueil ou le désespoir [...] (p. 10)

– o que dificulta ainda mais uma ligação entre esses exemplos e as mulheres leitoras de Valentine.

Apesar de alguns equívocos, Valentine de Saint-Point é uma mulher que não merece ser esquecida, seja por seu lado artístico, de escritora, seja de mulher preocupada com a condição feminina que, até hoje, ainda tem muitos pontos que merecem atenção. Em tempos de discussão de gêneros, de intolerância em vários âmbitos da sociedade, de êxodos humanos, vale refletir sobre o papel da mulher hoje, assim como o fez Valentine há mais de cem anos. Mas vale ainda uma última pergunta: seria Valentine de Saint-Point uma Marinetti de saias?



**Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto
«UID/ELT/00077/2013»**

